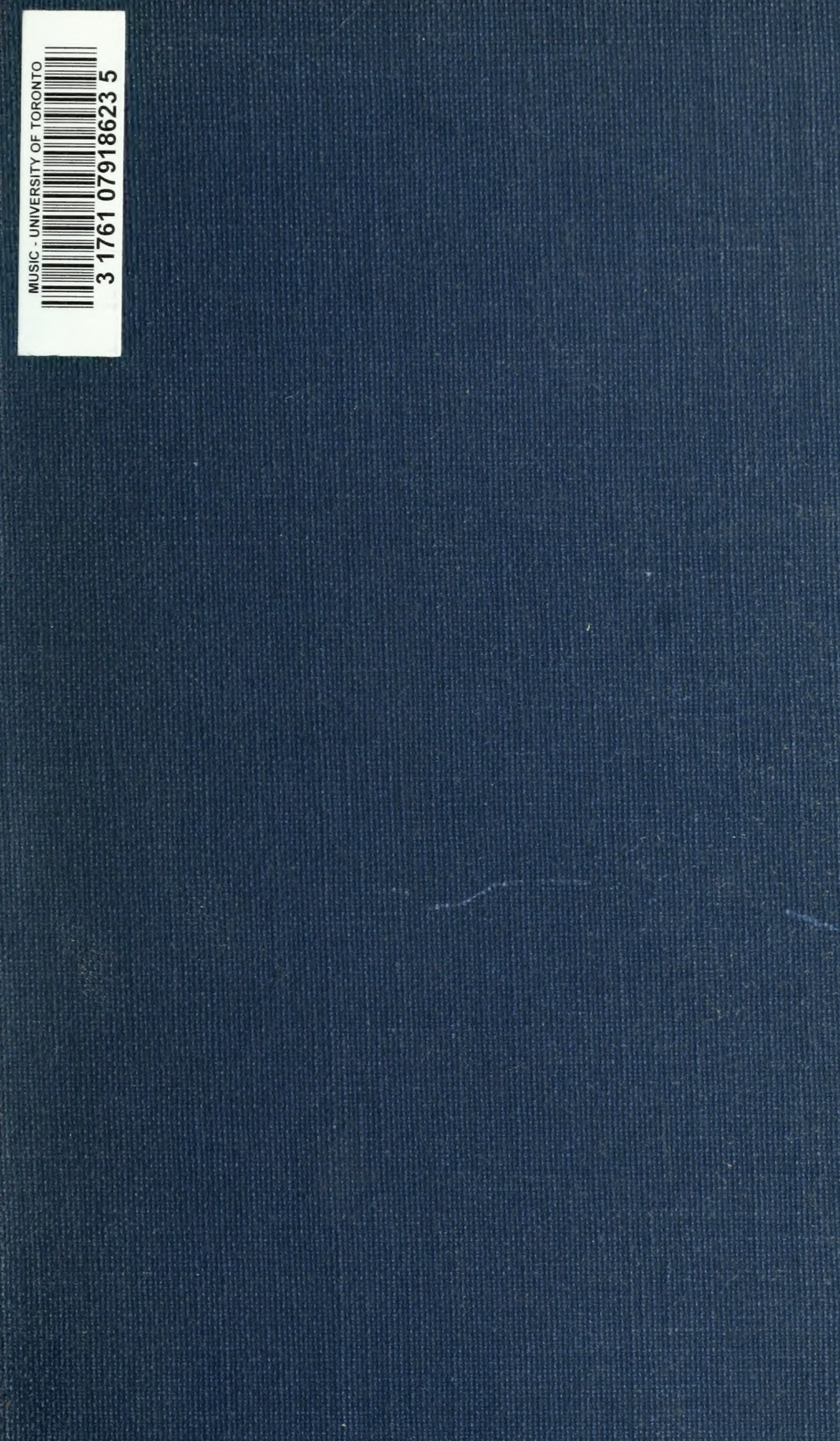

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918623 5

HISTOIRE
GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

HISTOIRE

GÉNÉRALE

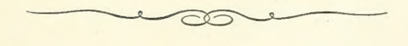
DE LA MUSIQUE

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS ANCIENS

JUSQU'A NOS JOURS

PAR F.-J. FÉTIS

TOME QUATRIÈME



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT FRÈRES, FILS ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1874


LIBRARY
MAR 24 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

LA MUSIQUE

DANS LES ÉGLISES CHRÉTIENNES

DEPUIS LES APOTRES.

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE.

LIVRE NEUVIÈME.

LE CHANT DANS LES ÉGLISES D'ORIENT.

CHAPITRE PREMIER.

LA MISSION DES APÔTRES. — LES PREMIERS CHRÉTIENS. — LEURS CHANTS.

Le sacrifice était consommé. Après la mort, la résurrection et l'ascension du Christ, les apôtres et les disciples étaient rentrés à Jérusalem. Leur premier soin fut d'élire un remplaçant du traître Judas; le choix tomba sur saint Mathias. Dès lors saint Pierre et ses compagnons commencèrent les travaux de leur apostolat; en peu de temps ils opérèrent plusieurs milliers de conversions à la religion nouvelle. Nonobstant les persécutions auxquelles ils furent en butte, leur courage ne fut point ébranlé. Parfois réunis pour conférer sur les moyens propres à propager la foi, ils se dispersaient ensuite pour aller mettre en pratique les résolutions prises d'un commun accord. Pierre établit le siége de sa mission à Antioche; saint Jacques *le Mineur* prit soin de la nouvelle église de Jérusalem et la gouverna pendant vingt-neuf ans; d'autres allèrent en diverses villes de la Palestine ou de la Syrie. Le grand événement de cette première époque fut la conversion de saint Paul, à qui Dieu s'était révélé. Né à Tarse, dans l'Asie Mineure, d'une famille juive hellénique, il avait fait dans

sa jeunesse des études littéraires et philosophiques. D'abord ardent antagoniste de la doctrine du Christ, il en devint le plus ferme soutien après sa conversion. Par ses travaux immenses, par sa constance dans les fatigues incessantes de ses voyages et dans les dangers qui menaçaient sa vie, par son activité prodigieuse, par la netteté, la précision et la largeur de ses principes, enfin par son entraînante éloquence, saint Paul fut, sans aucun doute, l'âme forte et rayonnante de l'apostolat. Ses épîtres et les Actes des apôtres sont des témoignages éclatants de son énergique dévouement ainsi que de sa puissante influence. A plusieurs reprises on le voit parcourir la Syrie, la Cilicie, l'île de Chypre, toute l'Asie Mineure, retourner à Jérusalem, prêchant partout et faisant des multitudes de prosélytes, puis visitant la Macédoine, Athènes, Corinthe, fondant des églises, instituant des évêques, mais trouvant partout des ennemis acharnés qui le calomnient et mettent à chaque instant sa vie en danger. Souvent, au milieu de ses périls et de ses prédications, il est obligé d'écrire ses éloquentes épîtres, pour raffermir la foi, chancelante en son absence, chez d'anciens néophytes. Les contrées les plus éloignées le revoient plusieurs fois tour à tour, toujours ardent et dévoué, en dépit de l'âge et de fatigues inouïes. Une dernière fois, il retourne à Jérusalem, où l'attend une haine implacable, qui le fait priver de sa liberté par le proconsul. Après une longue détention, il en appelle à l'empereur, est conduit à Rome, et y trouve dans le martyre le couronnement de son apostolat, en 64, pendant la persécution de Néron contre les chrétiens.

Les Églises grecques de l'Asie Mineure, celles de la Galatie, de la Cilicie et de la Syrie, devaient leur existence à saint Paul ; l'Église de Jérusalem était gouvernée par saint Jacques et celle d'Antioche avait été fondée par saint Pierre. D'autres s'établirent vers la fin du premier siècle et au commencement du deuxième ; elles étaient déjà nombreuses vers le milieu de celui-ci. Il ne faut pas croire cependant que le peuple comprenait bien le sens de la parole des apôtres et de leurs disciples ; tous y mêlaient des traditions du paganisme. Chez les Juifs convertis, l'attachement à la loi mosaïque était encore vivace, et l'on croyait sincèrement à la nécessité de faire alliance de la doctrine ancienne avec la nouvelle. Quelques-uns des apôtres eux-mêmes s'étaient persuadé que la circoncision ne pouvait être abolie et n'admettaient pas comme frères les chrétiens incirconcis. Saint Paul seul mettait résolûment la foi au-dessus de la loi. « La circoncision, disait-

« il, ne sert plus de rien à Israël même. S'y astreindre, c'est douter « de l'efficacité de la foi, c'est renoncer à Jésus-Christ. Ce que Jésus « demande, ce n'est pas la soumission à des pratiques surannées, « mais c'est d'être un homme nouveau et de garder ce seul précepte « qui contient toute sa loi : *Vous aimerez votre prochain comme vous-« même* (1). » Dans la même *épître aux Galates* qui contient ces paroles, l'apôtre dit encore qu'il n'importe qu'on soit circoncis ou non, pourvu qu'on devienne une créature nouvelle régénérée en Jésus-Christ (2). Les difficultés sur ce point ne furent levées que dans une conférence publique tenue à Jérusalem en 50, et qui est considérée comme le premier concile.

On comprend qu'au milieu de ces incertitudes et de cette grande animation du prosélytisme, il restait peu de temps pour s'occuper de la liturgie de la nouvelle église. De vagues traditions, concernant le chant dont les premiers chrétiens firent usage pour louer Dieu, sont tout ce qui reste sur ce sujet intéressant. Saint Jean Chrysostome dit, dans sa sixième homélie, que les apôtres en furent les premiers auteurs : Eusèbe assure aussi que saint Marc enseigna le chant des prières aux premiers chrétiens de l'Égypte (3). Quelle était la nature de ce chant? Nous l'ignorons. Il serait possible toutefois que ce fût le même dont on faisait usage pour les psaumes dans l'église d'Alexandrie et dont parle saint Augustin (4) : La voix des chantres y était si peu soutenue, qu'elle semblait faire entendre la parole accentuée plutôt qu'un chant véritable, tandis que le chant des autres églises d'Orient était pompeux et chargé d'ornements. A Rome, suivant le témoignage de Tertullien, le chant participait de la voix grave et peu soutenue dans certaines parties de l'office et de la voix éclatante et flexible dans d'autres. Enfin, d'après certains passages des Pères de l'Église, que nous examinerons, ainsi que par diverses considérations qui seront exposées tout à l'heure, il y a lieu de penser que dans les premiers temps le chant de l'Église fut conforme aux

---

(1) Omnis enim lex in uno sermone impletur : Diliges proximum tuum sicut te ipsum. *Galat.*, II, 13, 14.

(2) In Christo enim Jesu neque circumcisio aliquid valet, neque præputium, sed nova creatura. *Galat.*, VI, 15.

(3) *In Phil.*, lib. II ; et *Histor.*, c. 17.

(4) *In Confess.*, lib. X, c. 33.

habitudes particulières de chaque nation, et qu'il ne fut pas soumis à une règle générale.

Il en fut de même à l'égard des formes de la liturgie, sur lesquelles règne beaucoup d'incertitude dans les deux premiers siècles. Dans la vie de plusieurs saints et martyrs, il est dit que l'usage des heures canoniques nocturnes, à savoir tierce, sexte, none et vêpres, ainsi que celui des matines, s'était établi dans plusieurs monastères dès le deuxième siècle. La lettre célèbre de Pline le Jeune à Trajan, relative aux chrétiens qu'il était chargé de faire poursuivre et d'envoyer au supplice, en sa qualité de gouverneur de la Bithynie, fournit la preuve de l'institution du chant des matines chez les chrétiens, dès les premières années du deuxième siècle ; car, suivant l'opinion des meilleurs critiques, la lettre de Pline a dû être écrite dans la troisième année de ce siècle de notre ère. Après avoir dit comment il avait envoyé à la mort ceux que n'avaient pu ébranler les exhortations et les menaces, il parle de ceux dont la foi n'avait pas été assez ferme pour s'élever jusqu'au sublime du martyre, et s'exprime ainsi : « Au reste, « ils assuraient que leur faute et leur erreur n'avaient jamais consisté « qu'en ceci : ils s'assemblaient à jour marqué avant le lever du so- « leil ; *ils chantaient tour à tour des vers à la louange du Christ comme « d'un dieu ;* ils s'engageaient par serment, non à quelque crime, « mais à ne pas commettre de vol, de brigandage, d'adultère, à ne « point manquer à leur promesse, à ne pas nier un dépôt ; après cela « ils avaient coutume de se séparer, et se réunissaient de nouveau « pour manger des mets communs et innocents (1). » Ces vers à la louange de Dieu, ce sont évidemment les hymnes qui datent des premiers temps du christianisme. Nous avons d'ailleurs des preuves de l'usage des hymnes dans la liturgie dès l'origine du christianisme, car saint Paul, dans son épître aux Éphésiens, écrite de sa prison à Jérusalem, en 61, leur dit : « Entretenez-vous de psaumes, d'hymnes « et de cantiques spirituels, et chantez au Seigneur ces psaumes et

(1) *C. Plini Cæcilii Secundi Epist.*, lib. V, 97.

Affirmabant autem, hanc fuisse summam vel culpæ suæ, vel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem convenire ; carmenque Christo, quasi Deo, dicere secum invicem : seque sacramento non in scelus aliquod obstringere, sed ne furta, ne latrocinia, ne adulteria committerent, ne fidem fallerent, ne depositum appellati abnegarent, quibus peractis morem sibi discedendi fuisse, rursusque coeundi ad capiendum cibum, promiscuum tamen, et innoxium.

« ces cantiques du fond de vos cœurs (1). » Au troisième siècle, on trouve des autorités qui ne permettent pas de doute sur la pratique régulière de ces diverses parties de la liturgie. Ainsi, Origène parle des vêpres et matines dans le troisième livre de ses *Commentaires sur Job;* Clément d'Alexandrie mentionne les heures de tierce, sexte et none dans ses *Stromates* (2); il en est de même de saint Cyprien, dans son livre sur l'*Oraison dominicale*. Arnobe nous apprend, dans son premier livre contre les Gentils, que la plus grande partie de ces heures était composée du chant des psaumes. Suivant saint Léon (3), le chant de ces psaumes était celui dont les Hébreux avaient fait usage dans le temple de Jérusalem; et nous apprenons d'Origène, qui écrivit ses *Commentaires sur les psaumes* vers l'an 231 (4), de saint Basile de Césarée (5), et de saint Ambroise (6), que tout le peuple les chantait à l'unisson. L'usage d'exécuter ainsi la psalmodie par le peuple s'était conservé jusqu'au temps de saint Jean Chrysostome, au moins dans l'église grecque; car ce Père de l'Église s'exprime ainsi : *Le psaume que nous avons chanté a réuni toutes les voix en une seule, et le cantique s'est élevé harmonieusement à l'unisson. Jeunes et vieux, riches et pauvres, femmes, hommes, esclaves et citoyens, tous nous n'avons formé qu'une seule mélodie* (7).

L'usage de chanter les psaumes par les deux sexes réunis fut aboli, en 379, par le synode d'Antioche; il y fut décidé que les hommes seuls psalmodieraient. Plus tard (481), le concile de Laodicée ordonna (*Can.* 15) que les clercs seulement, appelés *chantres canoniques*, chanteraient dans l'église (8). On ne peut douter que le chant hébraïque des psaumes, tel qu'il existait au premier siècle de l'ère chrétienne, dans le temple de Jérusalem, n'ait été conservé dans l'église orthodoxe, au moins jusque dans le quatrième siècle, car nous

---

(1) Loquentes vobismetipsis in psalmis, et hymnis, et canticis spiritualibus et psallentes in cordibus vestris Domino. V, 19.

(2) Lib. VII, c. 2.

(3) Op. edit. Rom., tom. I, p. 264.

(4) Op. edit. Venet., tom. I, p. 390.

(5) Op. edit. Paris., 1721, fol. 90, n° 2.

(6) Op. edit. Venet., 1748, tom. II, fol. 6.

(7) Op. edit. Paris., gr. et lat., 1732, tome XII, fol. 349.

(8) Non oportere præter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt, et ex membrana legunt, aliquos canere in ecclesia.

voyons qu'une des causes de la condamnation de l'évêque Paul de Samosate, par le second concile d'Antioche (l'an 270), fut d'avoir banni cet ancien chant de l'église dont il était le chef, et de lui en avoir substitué un autre (1). Ceci, toutefois, rend une explication nécessaire. Samosate, aujourd'hui *Chamchad*, est une ville de l'Asie Mineure : Paul, qui y était né et qui en avait été évêque avant de passer à l'évêché d'Antioche, avait sans doute été accoutumé au chant des psaumes de sa patrie ; or, il est à peu près certain que les chants de la primitive église furent adaptés aux mélodies populaires des divers pays où l'évangile fut prêché aux païens, rien n'étant plus difficile que de changer chez le peuple ses habitudes de chant. L'apôtre saint Paul, qui convertit une partie des peuples de l'Asie Mineure et y fonda sept églises, se montrait indulgent sur ce qui ne touchait point à la foi en Jésus-Christ; pourvu que les textes des psaumes fussent chantés de cœur, suivant son expression, peu lui importaient les mélodies qu'on y adaptait. Il en fut ainsi dans diverses contrées de l'Orient, puisque aujourd'hui le chant des psaumes est différent dans les églises grecques, arménienne, syriaque, copte et abyssinienne, et dans celui de l'église romaine. Les Juifs eux-mêmes chantent ces psaumes de manière différente dans les divers pays, ainsi que nous l'avons démontré dans le troisième livre de notre histoire. Le second concile de Nicée, tenu en 381, fut le dernier où la question du chant, dans les églises d'Orient, fut agitée.

Un seul caractère commun s'est conservé chez les descendants des anciens Hébreux dans le chant de leur poésie religieuse : il consiste dans la multitude d'ornements et de mouvements rapides de la voix qui accompagnent les sons radicaux. Il est remarquable, d'ailleurs, que le goût et l'usage immodéré de ces ornements du chant se rencontrent chez toutes les nations de l'Orient, non-seulement dans les chansons mondaines, mais dans les hymnes, cantiques et psaumes des églises grecque, arménienne, syrienne et abyssinienne. Ce trait caractéristique, qui appartient à la plus haute antiquité comme à l'époque actuelle, suffirait seul, en le comparant à la simplicité de la psalmodie de l'église romaine, pour démontrer que celle-ci n'a pas

(1) Paul de Samosate fut aussi condamné par le même concile pour un sujet plus grave : il prêchait l'unité de Dieu et, conséquemment, il niait la Trinité et la divinité du Christ.

conservé la forme orientale. Quant aux différences essentielles qui se font remarquer dans le chant des psaumes entre les églises de l'Orient dont nous venons de parler, nonobstant l'analogie dans le goût des ornements, elles prouvent que le chant religieux des premiers chrétiens a été pris dans le chant populaire des divers pays, et qu'il n'a point été transmis par une tradition commune.

Tous les prosélytes ou nouveaux convertis à la religion chrétienne n'étaient pas admis à chanter dans l'église avec le peuple baptisé : le nouveau converti devait se présenter devant le hiérarque, prêtre chargé du classement des catéchumènes en différents ordres, et lui exprimer le désir d'être admis dans la communion chrétienne : si l'interrogatoire était satisfaisant, le prêtre posait la main sur la tête du néophyte et lui donnait la bénédiction par le signe de la croix, puis il était inscrit au nombre des aspirants au baptême. On appelait *cheirothésis* (χειροθέσις) cette admission préparatoire. Les catéchumènes n'avaient pas le droit d'entrer dans l'église : ils devaient rester sous les portiques qui l'entouraient dans ces temps primitifs, jusqu'à ce qu'ils eussent reçu le baptême. Là, ils pouvaient prier, mais seulement à voix basse; dans aucun cas, il ne leur était permis de chanter les hymnes ni les autres prières liturgiques.

Les catéchumènes étaient divisés en plusieurs ordres : le premier était celui où, après avoir reçu les instructions nécessaires et avoir persévéré dans la voie du salut, on était reconnu apte à être baptisé; les autres n'étaient qu'au premier degré des dispositions requises. Ceux qui avaient été baptisés se divisaient en trois classes, à savoir ceux qui étaient destinés aux fonctions ecclésiastiques : leur ordination se faisait par l'imposition des deux mains du pontife; elle était appelée *cheirothonie* (χειροθονία). Ceux de la seconde classe avaient été baptisés et prenaient part au sacrifice; ils composaient ce que saint Jacques, saint Basile et saint Jean Chrysostome désignent comme le peuple, dans leurs messes : ils récitaient et chantaient dans l'office. La troisième classe renfermait les chrétiens qui avaient été retranchés de la communion, pour quelque faute grave et qui faisaient pénitence.

Aux chrétiens de la première catégorie, la partie la plus secrète du temple, appelée *sacrarium*, était ouverte; elle était séparée du reste de l'église par des voiles et des barrières. Ceux de la seconde pénétraient dans la partie moyenne de l'édifice, nommée le *chœur* et qui

était aussi fermée par des barrières. C'est là qu'était l'assemblée des fidèles appelée *le peuple*. Les baptisés de la troisième catégorie n'étaient admis que dans le *narthex*, ou vestibule extérieur : ceux-là ne chantaient pas et ne pouvaient pénétrer dans l'église que lorsqu'ils y étaient appelés.

Il existait quelques autres classifications dans lesquelles on remarque les *auditeurs* et ceux qui, considérés comme possédés, étaient appelés *énergumènes*; mais ce qui les concernait n'est pas clairement expliqué et n'a d'ailleurs aucun rapport avec le chant liturgique : nous dirons seulement qu'on voit, dans le canon 14 du concile de Nicée, cette prescription : « Pour les catéchumènes tombés, il a plu « au grand et sacré concile de les considérer comme auditeurs pen- « dant trois ans seulement; ensuite ils prieront avec les catéchu- « mènes. »

Après l'extinction complète du paganisme et les condamnations d'une multitude d'hérésies par les conciles, l'Église étant solidement constituée, il n'y eut plus que des cas particuliers de conversion, et le baptême fut administré aux enfants nouveaux-nés; à la confession publique, toujours facultative, des premiers temps, succéda la confession secrète et obligatoire; dès lors il y eut une réforme générale de toutes les classifications dont on vient de voir l'explication : l'Église ne conserva l'excommunication que pour les cas de sacrilége, d'impiété et pour certains crimes.

CHAPITRE DEUXIÈME.

LE CHANT LITURGIQUE DE L'ÉGLISE GRECQUE. — LES FORMES DE L'OFFICE. — LITURGIE DES MESSES DE SAINT JACQUES, DE SAINT BASILE ET DE SAINT JEAN CHRYSOSTOME. — TONALITÉ DU CHANT DE L'ÉGLISE GRECQUE. — CARACTÈRE DE CE CHANT.

La liturgie grecque comprend dans son ensemble les heures canoniques, les matines, les vêpres et les messes. Les livres de chant qui répondent à chacune de ces parties de la liturgie générale sont en assez grand nombre. Leur examen donne lieu aux observations suivantes : 1° En ce qui concerne la psalmodie, on voit, dans les co-

pies notées du psautier grec ainsi que dans les *papadiké,* ou livres de chant liturgique à l'usage des prêtres de cette communion, qu'elle a plus d'analogie avec celle des Juifs orientaux qu'avec aucune autre. 2° Les livres grecs de chant liturgique relatifs aux vêpres, matines et heures canoniques sont l'*octoéchos*, c'est-à-dire *les huit tons,* contenant les prières notées du matin et du soir, ou les hymnes et les antiennes; l'*horologion*, qui renferme les heures *prime, tierce, sexte* et *none;* les *troparia*, mélange de répons, hymnes et antiennes; le *triodion*, c'est-à-dire le commun des saints; le *ménologion*, livre de chant pour les fêtes des saints martyrs; enfin, l'*hymnologion*, recueil général des hymnes. 3° A l'exception de la psalmodie, qui remonte certainement au premier siècle, et de quelques cantiques populaires, la plupart des chants contenus dans ces recueils ont été composés postérieurement à la séparation des églises grecque et romaine par saint Jean de Damas ou Damascène et par Cosmas de Jérusalem, évêque de Majuma, dans la première moitié du huitième siècle. Un certain nombre de ces pièces ne remontent même pas au delà du douzième siècle; elles ont pour auteurs le moine Nicolas d'Antioche, Jean Lampadarius, Michel Chrysaphe et quelques autres ecclésiastiques de la même époque. Ces faits démontrent suffisamment que les hymnes et antiennes contenus dans les livres cités précédemment sont absolument étrangers aux pièces du même genre dont est formé l'antiphonaire romain. D'ailleurs, il suffit de jeter un coup d'œil sur la forme des antiennes et des hymnes grecs pour avoir la preuve des différences caractéristiques qui distinguent ces pièces de chant dans les liturgies des deux églises; car on trouve, en particulier dans les antiennes grecques, de longues suites de notes sur une seule voyelle, chose inconnue dans cette partie du chant romain. Le chant des hymnes est plus simple et mieux rhythmé, mais il n'en est pas moins différent du chant des hymnes de la liturgie romaine.

Il n'en est pas de même des répons, dont plusieurs, particulièrement ceux de Noël, de la Semaine Sainte et de la Pentecôte, qui se trouvent dans les *Troparia*, ont été transportés dans le chant romain et remontent par conséquent à une plus haute antiquité que les autres pièces de chant de l'église grecque usitées dans les offices du matin et du soir. C'est en effet une chose très-digne d'attention que la différence de caractère qui existe entre les répons et les autres parties de notre chant ecclésiastique : les nombreux passages où

l'on trouve des suites de notes vocalisées sur une seule syllabe, dans ces répons, indiquent au premier aspect une autre source que les antiennes, et leur comparaison avec les répons des *Troparia* démontre l'identité de leur origine, quoique les uns et les autres aient subi de notables altérations. Après un examen attentif de cette partie de notre liturgie musicale, il ne peut rester de doute sur son origine orientale, tandis que le caractère quasi syllabique des antiennes ne permet pas de douter qu'elles sont le produit du génie et du goût occidental. Un fait, d'ailleurs, qui se rapporte à ce sujet, et qui n'est pas sans intérêt, vient à l'appui de l'observation précédente : c'est que les répons des fêtes particulières de saints qui appartiennent spécialement à la communion romaine, et dont le chant a été composé dans les huitième, neuvième et dixième siècles, sont tous d'un style absolument différent de celui des répons dont nous venons de parler et se rapprochent du genre des antiennes. Peut-être objectera-t-on que les répons de la fête du Saint-Sacrement ont aussi le chant orné et vocalisé, entre autres ceux des matines, dont le premier est d'une tonalité mixte et irrégulière, quoique l'office de cette fête n'ait été composé que dans le treizième siècle, par saint Thomas d'Aquin; mais, ainsi que l'a très-bien remarqué le savant liturgiste Poisson (1), l'office du Saint Sacrement a été arrangé sur d'anciens chants, et l'application des mélodies aux paroles a été faite avec si peu d'intelligence par le chantre à qui saint Thomas avait confié cette tâche, qu'en plusieurs endroits les unes et les autres offrent des contre-sens dans leur union, le chant ayant des repos là où le sens littéraire n'en a pas. L'objection qu'on pourrait faire, à ce sujet, contre l'origine orientale des grands répons des fêtes de Noël, de la Semaine-Sainte, de la Pentecôte et d'autres, ne serait donc en réalité d'aucun poids, mise en balance avec l'identité évidente de ces chants et de ceux des *Troparia*.

L'origine orientale du chant de certaines parties de la messe, telles que les *Introïts*, *Graduels*, *Offertoires* et *Communions*, n'est pas moins certaine ; peut-être même trouvera-t-on qu'elle l'est davantage, après avoir pris connaissance des faits qui concernent cette partie de l'office divin. La première institution de la messe est attri-

(1) *Traité théorique et pratique du plain-chant.*

buée à l'apôtre saint Jacques *le Mineur*, premier évêque de Jérusalem, et qui mourut martyr, en 62. Cette messe, écrite en grec, se trouve en manuscrit dans plusieurs grandes bibliothèques et a été publiée à Paris avec les messes de saint Basile et de saint Jean Chrysostome (1). Allacci, le cardinal Bona et plusieurs autres liturgistes se sont efforcés d'établir que saint Jacques en est réellement l'auteur; mais leur opinion n'a point été partagée par de savants critiques. Toutefois, s'il nous est permis d'émettre un avis en pareille matière, nous dirons qu'il nous paraît vraisemblable que la messe dite *de saint Jacques* a précédé celle de saint Basile ainsi que celle qui est communément attribuée à saint Jean Chrysostome, bien qu'il ne soit pas démontré qu'elle appartienne au premier siècle de l'ère chrétienne. Les motifs qui nous font croire à l'antériorité de cette messe sont ceux-ci :

D'abord, on n'y trouve ni *Introït*, ni *Graduel*, ni *Confiteor*, ni *Kyrie* au commencement, et le prêtre, en arrivant à l'autel, commence par une prière secrète, après laquelle il dit un *Gloria* qui diffère entièrement de celui de la messe catholique, et dont le commencement peut être traduit ainsi : *Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit, trinité et unité, lumière de divinité, qui est une dans sa trinité, et divisée dans son unité*, etc. (2). Ensuite la messe véritable commence, et outre le prêtre officiant, elle est dite par le diacre qui récite et qui chante, par les chantres et par le peuple, qui ne se confond pas avec ceux-ci, mais qui répond sans chanter, par exemple *amen*, après les oraisons. L'officiant ne dit pas, comme dans notre messe : *Le Seigneur soit avec vous*, mais *paix à tous* (Εἰρήνη πᾶσιν), et le peuple répond *et avec votre esprit* (καὶ τῷ πνεύματί σου). Toute l'introduction de la messe est fort longue, partie chantée, partie récitée, jusqu'au *Credo*, qui se dit en entier. Or, c'est précisément ce symbole de la foi qui a inspiré des doutes aux liturgistes, parce que sa rédaction définitive ne semble avoir été arrêtée qu'à une époque postérieure à celle où saint Jacques aurait fixé la liturgie de la messe qui lui était attribuée ; mais ce sont là des points délicats, pour lesquels il est difficile de fixer des dates précises. On ne doit point oublier, d'ailleurs, que le sym-

(1) Λειτουργίαι τῶν ἁγίων πατέρων. Ἰακώβου τοῦ ἀποστόλου καὶ ἀδελφοθέου, Βασιλείου τοῦ μεγάλου. Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου. Parisiis, 1560, in-fol.

(2) Δόξα τῷ πατρὶ καὶ τῷ υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ πνεύματι, τῷ τριαδικῷ καὶ ἑνιαίῳ φωτὶ τῆς θεότητος, τῆς ἐν τριάδι μοναδικῶς ὑπαρχούσης, καὶ διαιρουμένης ἀδιαιρέτως.

bole de la foi est généralement attribué aux apôtres, et que certaines expressions seulement ont dû être fixées par les conciles contre les interprétations des hérésiarques.

Après le *Credo* commence le sacrifice de la messe, qui jusqu'à la fin est conforme au rit de l'église catholique, apostolique et romaine, quoique les cérémonies soient plus développées. La préface est aussi à peu près semblable; elle est suivie du *Sanctus* et du *Benedictus* chanté par le peuple.

Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος, Κύριε σαβαώθ; etc.

Puis le prêtre récite une glose sur le *Sanctus*, suivie du canon de la messe et de la mémoire des vivants, après laquelle le peuple dit, à la place de l'*Agnus Dei*, cette prière, dont le sens est le même : *Ayez pitié de nous, Dieu tout-puissant; ayez pitié de nous, Dieu notre sauveur; ayez pitié de nous, Seigneur, selon votre miséricorde infinie.* Viennent ensuite plusieurs prières, qui n'ont point été conservées dans la liturgie romaine, des leçons, des répons, une longue mémoire des morts, la salutation angélique, un peu différente de celle qui a été consacrée ensuite par l'Église, après quoi les chantres entonnent deux grandes antiennes, suivies de plusieurs oraisons, et, enfin, de l'oraison dominicale récitée par le peuple. Les prières qui précèdent la communion sont plus longues et plus nombreuses que dans notre liturgie; il en est de même des actions de grâces. Après la communion, les diacres accompagnaient le peuple jusqu'à la sortie de l'église, puis le prêtre disait, à voix basse, quelques oraisons qui terminaient la messe.

Bien que solennelle, elle contient peu de chant. Une antienne est chantée par un diacre au moment où le prêtre arrive à l'autel; peu après, les chantres en modulent une autre dont les paroles grecques signifient *Dieu saint, Dieu fort, Dieu immortel, ayez pitié de nous.* Cette espèce d'hymne en prose se répète trois fois. Après l'oraison dite au pied de l'autel, les chantres font entendre pour la première fois l'*Alleluia,* puis il n'y a plus de chant jusqu'à la salutation angélique, après laquelle les chantres disent une antienne et une hymne en l'honneur de la mère de Jésus. Tout le reste de la messe est sans chant jusqu'au moment de la communion, où le diacre dit : *Chantons en paix le Christ,* alors le chœur chante un répons dont les paroles ont ce sens : *Goûtez et voyez quelle est la bonté de Dieu.* Là finit la part du chant dans la messe.

Telle aurait donc été l'institution primitive de cette partie importante du culte des chrétiens, vers le milieu du premier siècle, s'il était admis sans contestation que l'apôtre saint Jacques en est l'auteur. Cette messe, comme nous venons de le faire voir, est beaucoup plus étendue que celle de la liturgie actuelle ; il est à remarquer que la plupart des textes dont elle est composée sont devenus plus tard les introïts, graduels, offertoires et oraisons de plusieurs messes qui se trouvent aujourd'hui dans le *propre du temps*. Quoi qu'il en soit de l'auteur de cette ancienne liturgie, il est un fait qui doit la faire considérer comme appartenant aux temps primitifs, à savoir qu'on n'y voit ni la lecture de l'épître ni celle de l'évangile : cette lecture est remplacée par celle de certains passages de l'ancien Testament. Ne peut-on pas en inférer, ou que les épîtres de saint Paul n'avaient pas encore été recueillies, ou que saint Jacques, qui n'avait pu s'entendre avec l'apôtre des Gentils, comme on le sait, n'avait pas voulu en admettre la lecture dans l'office divin. Quant à l'absence de la lecture de l'évangile, elle semble indiquer que saint Mathieu, le premier évangéliste, n'avait pas encore écrit ou divulgué le sien ; ce qui ferait remonter la composition de l'antique messe entre les années 50 et 55.

La seconde liturgie de la messe est celle dont saint Basile, évêque de Césarée, contemporain et ami de saint Jean Chrysostome, est l'auteur. Tout le monde sait que ces hommes illustres furent les lumières de l'église grecque dans la seconde moitié du quatrième siècle, comme saint Ambroise et saint Augustin l'étaient de l'église d'Occident. La messe de saint Basile a été publiée en grec, pour la première fois, à Rome, en 1626, avec celle de saint Jean Chrysostome.

Comme dans la messe de saint Jacques, le prêtre, les diacres, les chantres et le peuple concourent à la célébration de celle de saint Basile ; mais on voit de plus dans celle-ci le pontife ou patriarche qui récite des oraisons, la plupart à voix basse, et qui offre le sacrifice. Ainsi, après avoir dit alternativement avec le peuple des paroles qui répondent à celles-ci :

« *Le pontife* : Dominus vobiscum.
« *Le peuple* : Et cum spiritu tuo.
« *Le pontife* : Sursum corda.
« *Le peuple* : Habemus ad Dominum.
« *Le pontife* : Gratias agamus Domino Deo nostro.
« *Le peuple* : Dignum et justum est.

Le pontife, au lieu de chanter la préface, la dit mentalement et n'élève la voix qu'aux derniers mots, qui signifient : *Que l'hymne triomphale soit récitée, qu'elle soit chantée, qu'elle soit acclamée;* après quoi le peuple entonne le *Sanctus*, l'*Hosanna* et le *Benedictus*, qui ont en grec le sens exact des paroles de la liturgie romaine. Le canon de la messe et la mémoire des vivants et des morts sont dits à voix basse par le pontife. Ce qui distingue la messe de saint Basile de toutes les autres, ce sont quatre litanies auxquelles le peuple répond toujours par l'exclamation *Kyrie eleison*. Voici le commencement de ces litanies.

« *Le diacre* : Disons tous *Kyrie eleison.*
« *Le peuple* : *Kyrie eleison.*
« *Le diacre* : De toute notre âme, de tout notre esprit, disons tous *Kyrie eleison.*
« *Le peuple* : *Kyrie eleison.*
« *Le diacre* : Seigneur Dieu tout-puissant et notre père, dont la miséricorde est divine, et dont la bonté est inépuisable, nous te désirons; exauce-nous; aie pitié de nous.
« *Le peuple* : *Kyrie eleison*, etc., etc.

La première de ces litanies se dit après le psaume du graduel; la deuxième avant l'évangile, la troisième après l'offertoire, et la quatrième après la mémoire des morts. Nonobstant ces litanies, la messe de saint Basile est beaucoup plus courte que la messe primitive attribuée à saint Jacques. Le chant a une plus large part aussi dans cette messe : au graduel, les chantres psalmodiaient trois ou quatre versets du psaume 98, suivis de l'*Alleluia* et du *Gloria*. Avant la première litanie, ils chantent tout le psaume 94 avec antienne. Ce n'est plus le peuple qui chante le *Sanctus* et le *Benedictus*, ce sont les chantres, qui disent ensuite l'*Alleluia*. Après la troisième litanie, les chantres font entendre un répons. Le *Credo* ne se récite pas comme dans la messe de saint Jacques; il est chanté solennellement. Enfin, au lieu d'une prière récitée, les chantres font entendre une antienne à la communion.

Bien que de savants liturgistes ne croient pas que la messe connue sous le nom de saint Jean Chrysostome soit l'œuvre de ce Père de l'Église : il paraît hors de doute qu'elle était en usage dès la fin du quatrième siècle dans l'église de Constantinople, dont il était patriarche, qu'elle y était encore suivie longtemps après lui, et qu'elle

n'y fut modifiée que dans le huitième siècle. Cette messe et celle de saint Basile étaient même les seules dont l'usage s'était conservé dans la même ville, au treizième siècle. On ne trouve pas plus les *Kyrie* au commencement de la messe de saint Jean Chrysostome que dans celles de saint Basile et de saint Jacques ; comme dans celle de saint Basile, *Kyrie eleison* n'est dans celles-ci qu'une exclamation du peuple qu'il répète dans les litanies. Les *Kyrie* de nos messes ont été puisés en partie dans les antiennes de l'*octoéchos* ou faits à leur imitation; quant aux *Christe*, on n'en trouve aucune trace dans les livres grecs. La messe de saint Jean Chrysostome, puisée dans les deux autres, les a beaucoup abrégées, particulièrement dans les oraisons. Les parties principales de la messe romaine s'y trouvent, et la préface à haute voix, que n'avait pas admise saint Basile, y est établie; mais il est incertain si elle était chantée. Les variétés de textes et de chants, en raison des temps, des fêtes et des féries, qui sont une des bases des liturgies occidentales, s'y font aussi remarquer. La messe de saint Jean Chrysostome a pour titre *le Mystère de la divine Eucharistie*.

Les hymnes qui, d'abord, ne furent pas admises dans la liturgie romaine, étant considérées comme une recherche d'art trop mondain, les hymnes, disons-nous, sont une des plus belles parties de la liturgie de l'Église grecque : Grégoire de Nazianze, Sophronius, poëte élégant et écrivain ecclésiastique dont on a des sermons (1), André de Crète (2), Cosmas de Jérusalem (3), et saint Jean de Damas ou Damascène (4), sont les principaux auteurs de ces hymnes, dont plusieurs se trouvent dans l'*octoéchos*, avec leurs mélodies notées; on en trouve aussi le plus grand nombre dans un hymniaire noté de la Bibliothèque de Turin (5). La versification de ces hymnes est rhythmée régulièrement; mais les ornements multipliés

(1) Cf. *Bibliot. Patr.*, t. XII, edit. Lugdun. — H. A. Daniel, *Thesaurus hymnologicus*, t. III, p. 20-46.

(2) Voyez, sur cet archevêque de Crète, ma *Biographie universelle des musiciens*, 2me édit., t. I, p. 97.

(3) Cosme de Jérusalem, qui vécut dans le huitième siècle, fut évêque d'un diocèse de la Palestine, puis il se retira dans un monastère. Il fut le maître de saint Jean Damascène.

(4) Voyez, sur saint Jean de Damas et sur ses travaux de liturgie poétique et musicale, la *Biographie universelle des musiciens*, t. IV, p. 432 et suiv.

(5) Sous le n° 353, G, I, 24.

des chantres grecs et les altérations de mouvement, dont ils font un fréquent usage, font disparaître souvent ce sentiment du rhythme : on ne le retrouve que de loin en loin. Il n'en est pas de même dans l'Église grecque de Russie, où les valeurs des notes musicales suivent exactement la mesure poétique, ainsi qu'on le verra en son lieu.

Il y a toujours deux chantres dans les églises grecques de l'Orient : pendant que l'un exécute le chant de l'hymne, de l'antienne ou du répons, l'autre soutient le son de la note principale du ton, appelé *ison*. De temps en temps il renforce le son de cette note, dont la tenue a pour objet d'empêcher que l'autre chantre ne s'égare et ne perde le souvenir du ton au milieu de la multitude de traits, de groupes et de trilles dont il orne le chant. Quand le chantre qui soutient l'*ison* renforce sa voix, l'autre diminue l'intensité de la sienne, d'une part, comme moyen d'expression, de l'autre, pour s'assurer qu'il ne s'écarte pas du ton. Les chantres de l'Orient ont l'habitude, non-seulement dans le rit grec, mais chez toutes les nations et dans tous les genres de chants, de changer, à de certains moments, le caractère de la voix et de faire succéder le nasillement ou les sons gutturaux aux sons de la voix de poitrine. Les sons nasillards sont pour eux une des beautés du chant : il y a lieu de croire que leur usage de cette modification du son remonte à la plus haute antiquité. Les deux chantres de l'église grecque alternent pour le soutien de l'*ison* : ils n'ont pas de pupitre pour y placer le livre de l'office ; un jeune garçon le tient ouvert vis-à-vis de celui qui exécute le chant ; quand ce chant est fini, le garçon passe avec le livre vis-à-vis de l'autre chantre qui doit succéder au premier.

L'année liturgique de l'Église grecque commence le 1er septembre et finit le 31 août : c'est dans cet ordre de succession que sont rangés les hymnes, répons et antiennes dans les livres de chant appelés *papadike, octoéchos, hymnologion, troparion,* etc. La tonalité générale des chants de cette église, comme celle du plain-chant, est divisée en huit tons, dont quatre authentiques et quatre plagaux. Les quatre tons authentiques sont le dorien, le lydien, le phrygien et le mixolydien ; les quatre tons plagaux sont l'hypodorien, l'hypolydien, l'hypophrygien et l'hypomixolydien. Chacun de ces tons est indiqué par un signe particulier dans les livres de chant. Les formes de ces signes sont celles qu'on voit ici.

TONS AUTHENTIQUES.

Dorien. Lydien. Phrygien. Mixolydien.

TONS PLAGAUX.

Hypodorien. Hypolydien. Hypophrygien. Hypomixolydien.

La tonique du premier ton authentique répond à notre *mi;* ce ton a de l'analogie avec celui de *mi* mineur sans note sensible. La finale est ordinairement *mi*, mais parfois elle est un ton plus bas, comme on le verra tout à l'heure. La tonique du second ton authentique est *ré,* et la finale *fa* dièse. La tonique et la finale du troisième ton authentique ou phrygien est *sol;* dans le quatrième ton authentique ou mixolydien, la tonique est *la*, comme la finale.
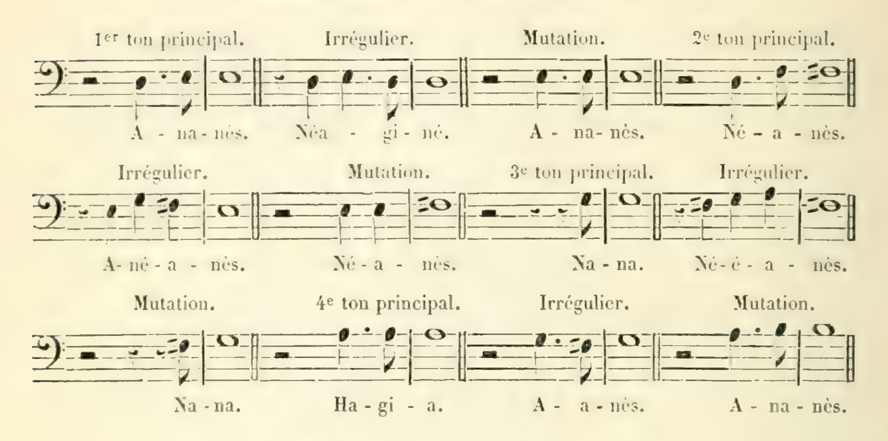
Les toniques des tons plagaux se trouvent une quinte au-dessous de la tonique des tons authentiques pour l'hypodorien, l'hypophrygien et l'hypomixolydien; mais le plagal du deuxième ton ou lydien a sa tonique une quinte plus bas que la finale de ce ton. Il résulte de ce qui vient d'être dit que la tonique de l'hypodorien est *la*, celle de l'hypolydien *si*, celle de l'hypophrygien *ut,* et celle de l'hypomixolydien, *ré.* Ainsi qu'on le voit, les noms des tons plagaux sont les mêmes que ceux des authentiques, auxquels est ajoutée la préposition *hypo,* dessous ou en dessous.

La tonalité du chant de l'Église grecque a aussi quatre tons *moyens,* ainsi appelés parce qu'ils tiennent exactement le milieu entre les authentiques et les plagaux : par exemple, la tonique du dorien étant *mi,* celle de l'hypodorien est *la* et la tonique du mode moyen *ut;* il en est ainsi des autres tons moyens. On voit d'après cela que la tonique du ton moyen est à la tierce inférieure de l'authentique et à la tierce supérieure du plagal. L'usage des tons moyens est beaucoup moins fréquent que celui des huit autres.
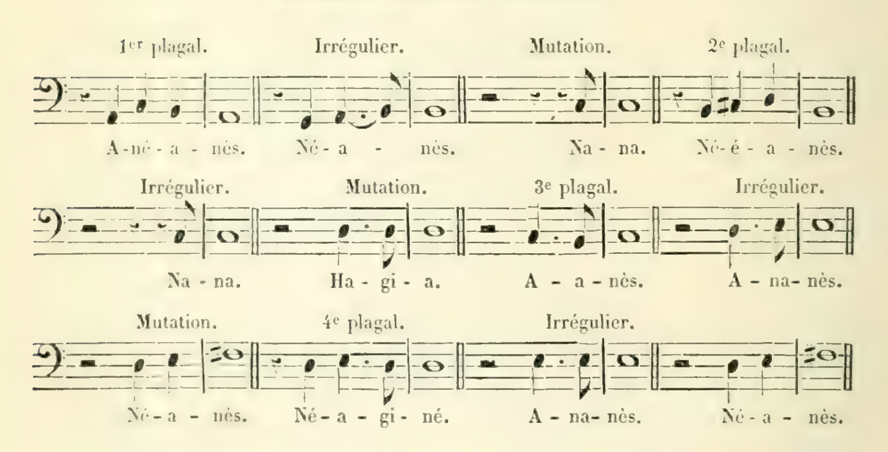
Les tons du chant ecclésiastique grec ont, comme ceux du plain-chant romain, des *neumes* ou formules de chant qui servent à les

faire reconnaître (1); il y a toutefois cette différence entre l'*euouae* du chant romain, formé des voyelles de *seculorum amen*, que ce mot factice ne change pas et qu'il est le même pour tous les tons, tandis que, dans la neume des tons du chant grec, le mot change avec la formule tonale. Ces mots barbares n'ont aucun sens lorsqu'ils sont séparés des formules des tons. Voici le tableau des neumes des tons de ce chant, ou des formules de ses terminaisons.

NEUMES DES TONS AUTHENTIQUES.

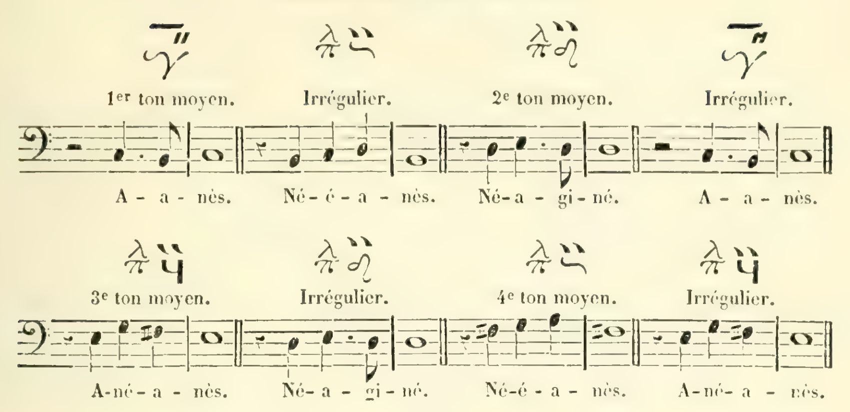


NEUMES DES TONS PLAGAUX.



(1) *Neume, neuma*, vient de *pneuma*, émission de voix, modulation.

NEUMES DES TONS MOYENS.



La *mutation* ou plutôt *corruption* tonale, suivant le mot grec φθορά, est un changement momentané qui se fait dans le cours d'une hymne, d'un répons ou d'une antienne, lorsque le chant, après avoir eu le son indicateur ou l'*ison* à la tonique et avoir modulé dans la quinte inférieure, passe dans la quarte supérieure de ce même ton et transporte l'*ison* à la quarte ou à la quinte de la tonique, et réciproquement. La mutation est donc simplement un changement d'*ison*. On verra un changement de cette espèce tout à l'heure, dans le premier chant de l'*octoéchos* que nous donnons avec sa traduction. Chaque ton a sa mutation indiquée par un signe spécial qu'on voit dans la table suivante.

TABLE DES SIGNES DE MUTATIONS

Pour les huit tons authentiques et plagaux.

Mutation du premier ton authentique..............

Mutation du deuxième ton authentique............

Mutation du troisième ton authentique............

Mutation du quatrième ton authentique...........

Mutation du plagal du premier ton authentique.....

Mutation du plagal du second ton..................
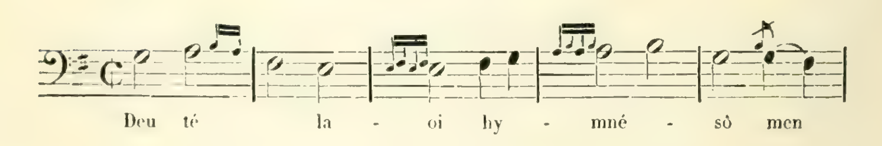
Mutation au grave du troisième ton (βαρέως ἤχου)...

Mutation du plagal du quatrième ton.............
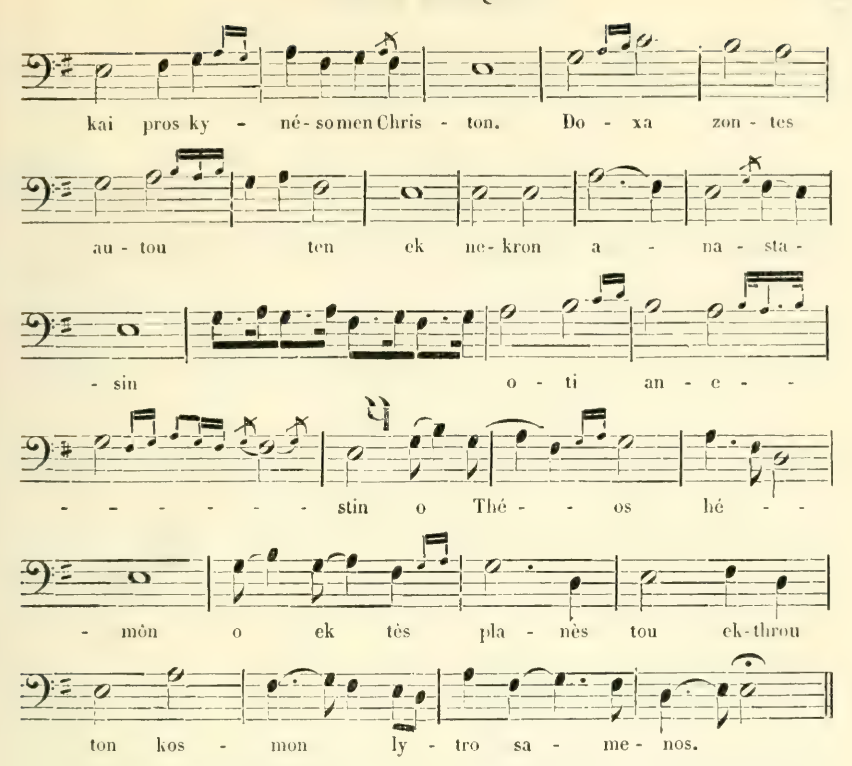
Nous avons fait connaître, au premier livre de notre Histoire (1), les rapports des signes de la notation du chant ecclésiastique grec avec les caractères de l'écriture hiératique des anciens Égyptiens : il nous reste à expliquer le système de cette notation, aussi brièvement qu'il nous sera possible. Cependant, avant d'aborder ce sujet, nous croyons devoir transcrire ici des chants de l'Église grecque notés comme ils le sont dans les livres des moines et des chantres grecs, avec leur traduction en notation européenne. Le premier de ces morceaux est un répons du premier dimanche de septembre, dans le premier ton authentique. Il est à remarquer que les paroles grecques chantées n'ont pas d'accents.

Δεῦ τε λα οἱ ὑ μνή σω μὲν καὶ προσ κυ
νή σω μὲν Χριστὸν δο ξά ζον τες αὐ τοῦ τὴν ἐκ
νε κρῶν ἀ νάσ τα σιν ὅ τι ἄν ε
στιν. ὁ Θε ὸς ἡ μῶν ὁ ἐκ
τῆς πλάνης τοῦ ἐχθροῦ τὸν κόσ μον λυ τρω σά με
νος.

TRADUCTION DU RÉPONS.



(1) T. Ier, pages 298-301.



On voit, à la neuvième mesure de ce morceau, le signe de la mutation du premier ton, et la note *la* devient l'*ison* au lieu de *mi* : à la vingt-deuxième mesure, la mutation cesse et l'*ison* reprend sa place.

L'antienne suivante est du second ton authentique, comme l'indique le signe : à la fin se trouve une mutation dans le premier ton; c'est dans ce même ton que se termine la pièce :

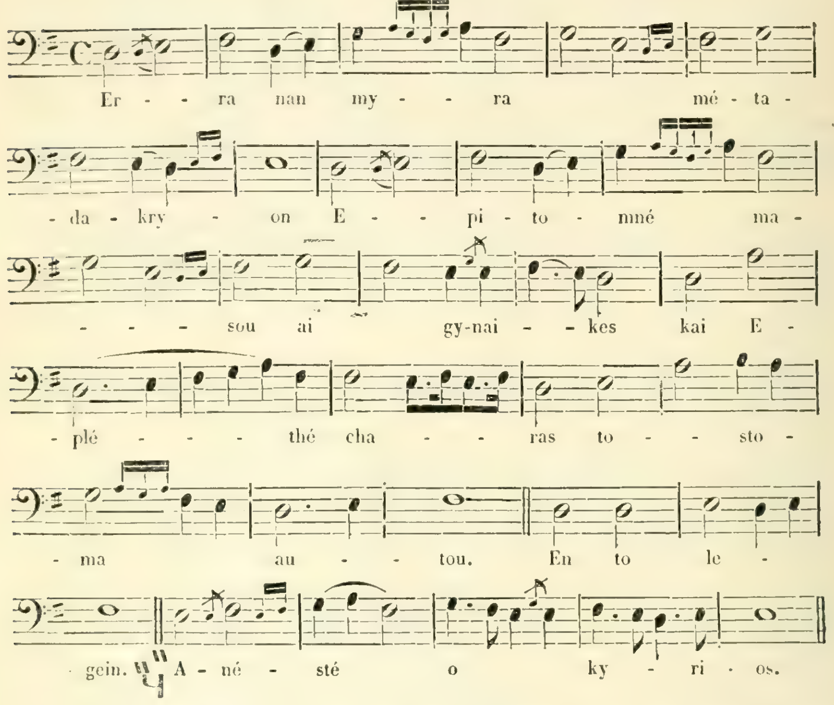
Ἔρ ρα ναν μύ ρα με τὰ δα κρύ ων ἐ

πὶ τὸ μνῆ μα σοῦ αἱ γύναι κες, καὶ ἐ

πλή θη χα ρᾶς τὸ στό μα αὐ τοῦ ἐν τῷ λέ

γειν ἀ νέ στη ὁ κύ ρι ος.

TRADUCTION DE L'ANTIENNE.



Les exemples qu'on vient de voir suffisent pour donner la connaissance du chant de l'Église grecque et faire apprécier son caractère général ainsi que ses détails. On y remarque d'abord l'emploi fréquent des ornements du chant, lesquels le rapprochent des mélodies populaires et mondaines; puis la multiplicité des valeurs de notes, qui le distingue également du chant de l'Église romaine, lequel n'a en réalité que deux durées, à savoir la longue et la brève.
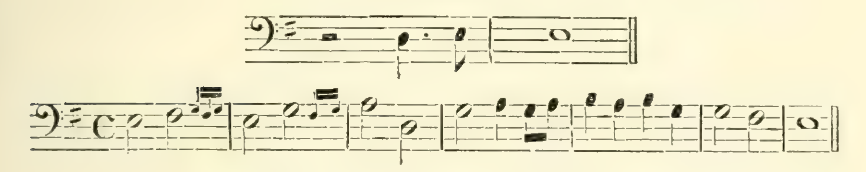
Différant aussi du plain-chant par un autre caractère essentiel, le chant de l'Église grecque est mesuré : la mesure se bat, par le chantre assis, sur son genou. Enfin, une des particularités du chant de l'Église grecque consiste en ce que les différences de plusieurs de ses tons ne sont indiquées que par les neumes d'intonation et de terminaison. Tels sont, par exemple, les premier et deuxième tons

authentiques et le plagal du quatrième : tous trois, dans leurs formes mélodiques, répondent à notre ton de *ré* majeur; le dernier seulement a le demi-ton de notre note sensible ; mais, lorsque cette note n'apparaît pas, les trois tons ne diffèrent que par la neume.

Nous croyons utile de placer ici des exemples de modulations des huit tons de la tonalité grecque.
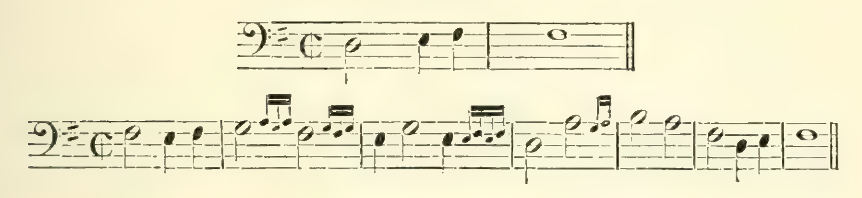
PREMIER TON AUTHENTIQUE OU DORIEN.

Intonation.



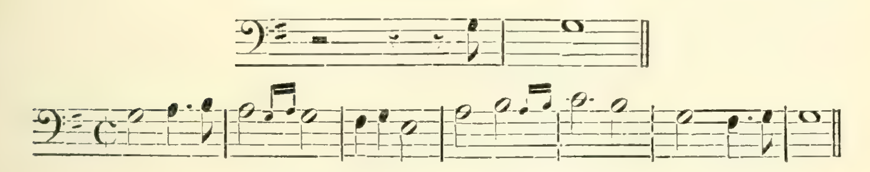
DEUXIÈME TON AUTHENTIQUE OU LYDIEN.

Intonation.
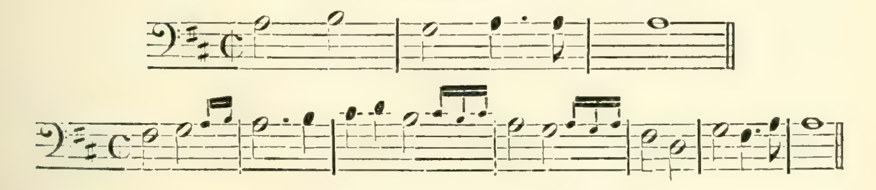


TROISIÈME TON AUTHENTIQUE OU PHRYGIEN.

Intonation.
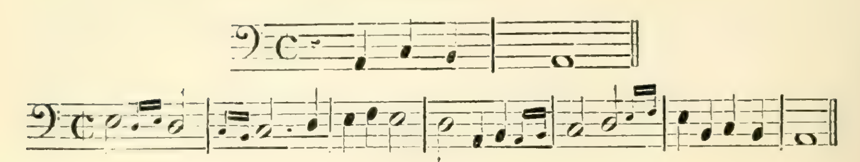


QUATRIÈME TON OU MIXOLYDIEN.

Intonation.
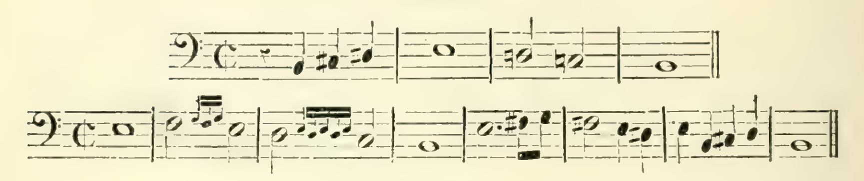


PLAGAL DU PREMIER TON OU HYPODORIEN.

Intonation.
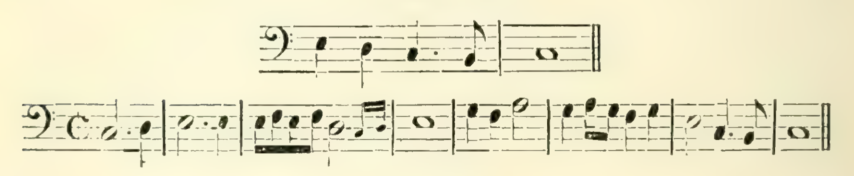


PLAGAL DU DEUXIÈME TON OU HYPOLYDIEN.

Intonation.
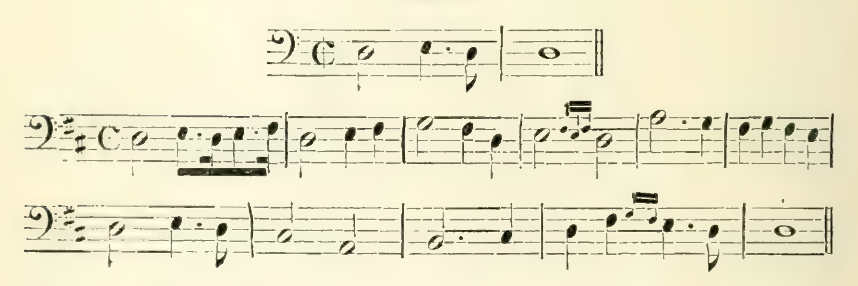


PLAGAL DU TROISIÈME TON OU HYPOPHRYGIEN.

Intonation.



PLAGAL DU QUATRIÈME TON OU HYPOMIXOLYDIEN.

Intonation.



Il y a diverses traditions du chant de l'Église grecque : les monastères de l'Asie et ceux de l'Égypte ont les plus anciennes, où les ornements du chant sont incessants. Les églises de Constantinople, de Smyrne, de la Grèce propre et des îles ont le même chant, mais

un peu moins chargé de trilles, de groupes, d'appogiatures, et surtout de nuances nasales et gutturales. L'Église grecque de Russie a une tradition particulière que nous ferons connaître dans une autre partie de cette Histoire.

CHAPITRE TROISIÈME.

DE LA NOTATION DU CHANT DE L'ÉGLISE GRECQUE. — SA SIMPLIFICATION.

§ I. *Des signes des sons et de leur composition.*

Nous avons dit, dans le premier livre de cette Histoire (1), que saint Jean Damascène ou de Damas, qui vécut au huitième siècle, est généralement considéré comme le réformateur du chant de l'Église grecque. Bien qu'on ne sache pas précisément en quoi consista la réforme qui lui est attribuée, il est vraisemblable qu'elle se borna à recueillir les chants composés depuis les premiers siècles de l'institution de l'Église, ou qui avaient été parodiés sur des mélodies populaires, dans le but d'en former une liturgie musicale complète pour le service de toute l'année. Il y a lieu de croire aussi que ce moine composa les chants nécessaires pour certains offices, à l'imitation de son maître, Cosmas de Jérusalem, évêque de *Majuma*, en Palestine, et d'André, archevêque de Crète, qui vécurent à la même époque. Allacci, en latin *Allatius*, paraît avoir été le premier qui, prenant dans un sens inexact le titre de réformateur du chant de l'Église grecque, donné au Damascène, imagina d'en faire l'inventeur de la notation de ce chant (2). Nous avons démontré que les signes de cette notation sont identiques aux caractères de l'écriture hiératique des anciens Égyptiens (3), et qu'ils ont été employés comme notation musicale longtemps avant l'époque où vécut saint Jean de Damas. Nous ne reviendrons pas ici sur ce sujet, et nous nous bornerons à exposer le système de cette nota-

---

(1) Tome Ier, page 296.
(2) *De libris ecclesiasticis Græcorum ;* Paris, 1645.
(3) *Hist. gén. de la musique*, t. Ier, p. 301, 308, 309.

tion grecque, dont on vient de voir l'emploi dans les deux morceaux rapportés et traduits dans le chapitre précédent.

Plusieurs historiens de la musique et auteurs de traités généraux de cet art ont parlé de la notation dont il s'agit et ont essayé d'en expliquer le système et les détails. Le premier de ces auteurs est le P. Kircher, jésuite, qui, suivant sa méthode, n'a pas hésité à donner aux signes de ladite notation les interprétations les plus erronées (1). Après lui, Montfaucon a publié, d'après un manuscrit du onzième siècle, le chant très-intéressant employé dans les églises grecques pour la lecture des Évangiles, qui n'est pas, comme dans les églises du culte catholique romain, une simple lecture très-accentuée, mais un véritable chant orné de groupes et de trilles (2). Le docte bénédictin, à qui l'on doit la publication du *fac-simile* de ce fragment, s'est montré plus circonspect que le P. Kircher et n'a point essayé d'en donner une traduction. Le savant Gerbert, abbé de Saint-Blaise, a suivi cet exemple dans son Histoire du chant ecclésiastique et de la musique religieuse (3) : les documents qu'il a réunis sont remplis d'intérêt; mais il s'est borné à en donner les *fac-simile*, sans essayer d'en faire la traduction, quoiqu'il fût en possession d'un traité grec de la signification des signes.

Plein de confiance dans les notes que lui avait fournies un certain abbé Martini, de Venise, l'historien de la musique, Burney, se montre plus hardi que Montfaucon et Gerbert; il essaie une explication figurée des signes de la notation grecque; mais, dès le premier pas, il s'égare, en donnant à ces signes des significations de sons déterminés qu'ils n'eurent jamais (4). Il n'a pas compris le système de cette notation, dans laquelle les signes n'ont qu'une signification relative d'intonation : ils ne représentent des sons déterminés que pour l'antienne, l'hymne ou le répons dont le ton est connu : si le ton change, la signification des signes devient autre. Forkel n'a pas fait la même faute : il n'a donné, dans son Histoire générale de la musique (5), que des aperçus généraux de la nota-

---

(1) *Musurgia universalis*, t. I, p. 72-79.

(2) *Palæographia græca*, etc.; Paris, 1708, p. 357.

(3) *De Cantu et Musica sacra a prima ætate usque ad præsens tempus. Typis San-Blasianis*, 1774, t. II, p. 57 et seq., pl. I-XL.

(4) *A general History of Music*, t. II, p. 51.

(5) *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. I, § 180, p. 444 et suiv.

tion de l'Église grecque, et n'a présenté ni la forme ni la traduction de la plupart des signes; mais ce qu'il en dit est exact. Après que Forkel eut publié le premier volume de son Histoire de la musique, Villoteau, musicien instruit, fut attaché à l'expédition du général Bonaparte en Égypte : il demeura à Alexandrie et au Caire pendant trois ans ou environ. Chargé de faire des recherches sur la musique des diverses nations qui peuplent ce pays, il s'était mis en relation avec les moines grecs du couvent situé près d'Alexandrie et avait appris d'un de leurs chantres le système de leur notation et les règles du chant. De retour à Paris, il avait complété ses connaissances sur ce sujet à l'aide de quelques manuscrits rapportés d'Égypte et de ceux de la Bibliothèque impériale. Insérés dans la grande *Description de l'Égypte*, publiée par le gouvernement français, les résultats des études de Villoteau ont jeté la lumière sur la notation difficile, compliquée et mystérieuse de l'Église grecque.

En 1819, le chantre grec Anastase Thamyris étant venu à Paris pour donner des soins à la publication du recueil noté des *Invocations pour les fêtes de l'année*, préparé par Grégoire Lampadarius, et de l'*Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique*, de Chrysanthe de Madyte, nous profitâmes de cette circonstance et de nos relations amicales avec le savant Nicolo Poulo, compatriote de Thamyris, pour compléter notre instruction pratique dans la notation du chant grec. Certaines difficultés concernant l'usage des grands signes de cette notation, que n'avait pu résoudre Villoteau, furent aplanies dans nos conversations avec Thamyris, particulièrement par les exemples qu'il nous en donna en chantant. Nous allons exposer les parties essentielles de ce système de notation et de chant, avec autant de clarté et de brièveté qu'il nous sera possible.
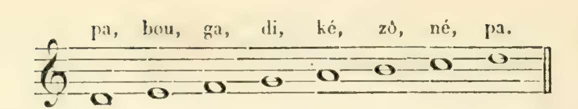
La gamme de chacun des tons du chant grec est composée de huit sons qui, dans l'ordre ascendant, sont désignés par ces syllabes : *pa, bou, ga, di, ké, zô, né, pa* (1), qui répondent aux notes de l'ancien mode dorien, comme on le voit ici :

---

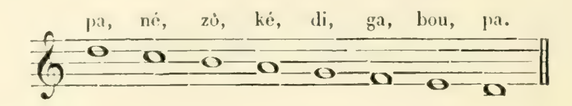
(1) Chrysanthe de Madyte, Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, etc., κεφ. Α'.

γ' Ἀνάβασις μὲν εἶναι σειρὰ φθόγγων, ψαλλομένων διὰ τῶν ἑξῆς συλλαβῶν, κατὰ ταύτην τὴν τάξιν·

Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη, Πα.



L'articulation des syllabes est dans l'ordre inverse pour la gamme descendante du même mode, comme on le voit ici :



Dans les tons ecclésiastiques grecs, l'ordre des syllabes est en raison de la note tonique. Le premier ton authentique ou dorien étant plus élevé d'un ton que le mode dorien des anciens Grecs, c'est à ce ton que s'appliquent les syllabes dans l'ordre qu'on vient de voir. Si l'on veut connaître, d'après cela, quel est l'ordre de ces syllabes dans le troisième ton authentique, il est évident que la tonique répondra à la troisième syllabe, et conséquemment la gamme sera *ga, di, ké, zô, né, pa, bou, ga*. S'il s'agit de connaître l'ordre du plagal du premier ton, on voit immédiatement que la tonique répond à la cinquième syllabe, d'où il suit que la gamme est *ké, zô, ni, pa, bou, ga, di, ké;* et ainsi des autres. C'est par la syllabe tonique que les moines et les prêtres grecs ou papas connaissent les tons des antiennes, répons ou hymnes dont ils ont la notation sous les yeux, quand le signe du ton n'est pas en tête du chant. N'ayant ni diapason ni instrument qui leur donne le ton, ils s'accoutument, par un long exercice, à mettre dans leur mémoire le son qui répond à chaque syllabe, et il suffit que le premier chantre dise aux autres, avant de commencer un chant, *ké*, ou *ga*, ou *bou*, etc., pour que l'on entonne avec justesse la formule de la neume. Après avoir étudié la solmisation par les syllabes qu'on vient de voir, le chantre commençant passe à l'étude, beaucoup plus longue, de la notation.

Les signes simples de la notation grecque ne sont pas au nombre de *quatorze*, comme le disent les anciens traités du chant de l'Église : en réalité il y en a *quinze*. Nous nous hâtons d'expliquer notre dissentiment à ce sujet. Nous avons dit que la tonique de chacun des huit tons de ce chant se nomme *ison*. Les auteurs des traités dont nous venons de parler disent que l'*ison est le commencement, le milieu, la fin*

et le système de tous les signes du chant (1). Un de ces traités ajoute : « La voix n'est dirigée que par lui : on l'appelle *aphone* (sans son), « non qu'il n'ait pas de son, car il résonne, mais parce qu'on ne « le module pas. L'*ison* se chante dans un parfait équilibre de la « voix. » Tout cela manque de précision et engendre des idées fausses. Les théoriciens grecs divisent les signes de notation en deux classes : huit indiquent des successions ascendantes de sons ; six, des successions descendantes. L'*ison*, ne déterminant ni mouvement ascendant, ni mouvement descendant, n'a pas été compris dans ces deux catégories ; ce qui n'empêche pas qu'il ne soit le signe d'un son, puisqu'il est celui de la tonique : il est donc absurde de dire qu'il est *aphone*. On verra plus loin que Chrysanthe de Madyte, archevêque de Durazzo, en Illyrie, n'a pas fait cette faute dans son traité du chant de l'Église grecque, dont le but est d'en simplifier la notation : il compte l'*ison* au nombre des signes de la mélodie.

Il y a donc quinze signes simples dans la notation du chant grec ; ils sont classés de cette manière :

ISON ; signe de la tonique, sans tendance ascendante ou descendante....

SIGNES DE SUCCESSIONS ASCENDANTES.

OLIGON, signe qui indique le mouvement ascendant d'un degré, voisin de l'ison..

OXEIA, signe ascendant de l'intervalle d'un ton........................

PÉTASTHE, signe ascendant de l'intervalle d'un ton et demi..............

KOUPHISMA, signe d'ascension d'un degré, ton ou demi-ton............

PÉLASTHON, signe d'ascension d'un ton................................

KENTÊMA double, signe d'ascension d'un demi-ton........................

KENTÊMA, signe d'ascension de deux degrés..............................

HYPSILE, signe d'ascension de quatre degrés...........................

SIGNES DE SUCCESSIONS DESCENDANTES.

APOSTROPHE, signe qui indique le mouvement descendant d'un degré...

APOSTROPHE double, signe descendant d'un ton........................

HYPORRHOÉ, signe de descente rapide de deux degrés....................
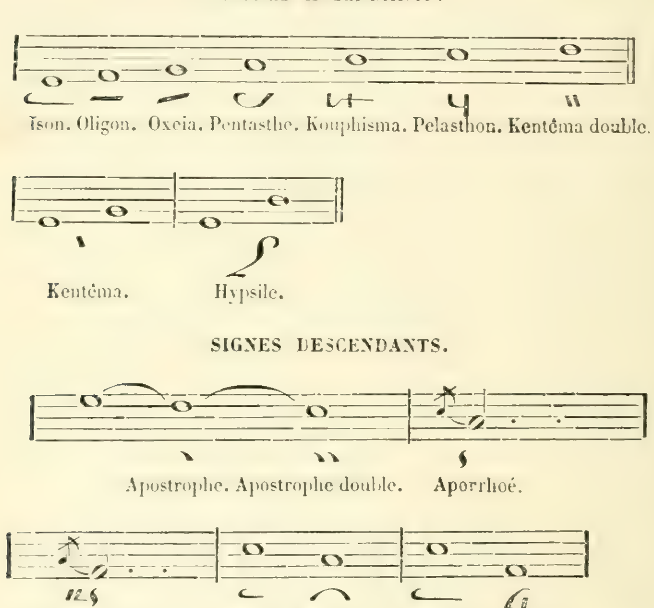
KRATÊMA HYPORRHOON, signe de descente de deux tons....................

ÉLAPHRON, signe descendant de tierce majeure ou mineure................

KAMILE, signe descendant de quinte....................................

(1) Ἀρχὴ, μέση, καὶ τέλος, καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδείων, τὸ ἴσον ἐστὶ ⊂ .

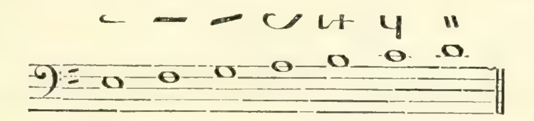
Ces signes n'indiquent pas de sons déterminés : ils s'appliquent aux huit tons authentiques et plagaux, et même aux quatre tons moyens. Les intonations qu'ils représentent ne sont que relatives. Pour traduire leur signification en notes européennes, il ne faut donc pas mettre de clef au commencement de la portée, à moins que le ton ne soit marqué par un des signes dont nous avons donné le tableau. D'après cette remarque, nécessaire pour avoir une notion juste de ce genre de notation, voici la traduction des mouvements de la voix indiqués par les signes :



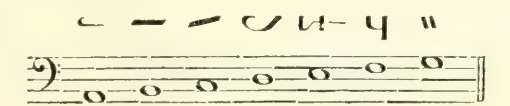
De ces signes ascendants et descendants, les uns sont appelés *corps*, les autres *esprits*. Les corps sont les signes de mouvements conjoints, les esprits sont ceux des mouvements de tierce et de quinte. Les corps sont donc, en montant, l'*oligon*, l'*oxeia*, le *pétasthe*, le *kouphisma*, le *pélasthon* et le double *kentêma*; les corps descendants sont l'*apostrophe simple* et le *double apostrophe*. Quant à l'*aporrhoé* et au *kratêma hyporrhoon*, ils ne sont considérés ni comme *corps*, n'étant pas au nombre des signes de mouvements conjoints, ni comme *esprits*, à cause de la rapidité de leurs mouvements. Les esprits ascendants

sont le *kentêma* et l'*hypsile;* les esprits descendants sont l'*élaphron* et le *kamile.*

L'intonation propre de chaque signe ou corps ascendant se détermine d'une manière positive dès que le ton est connu par l'inscription du morceau; l'exemple suivant en fournit la démonstration. Supposons que le signe placé en tête de l'antienne, de l'hymne ou du répons soit celui-ci, , nous connaissons par là que le ton est le premier, lequel répond à *mi* mineur, et, conséquemment, que la tonique est *mi.* L'*ison* répond donc à cette note . Il résulte de là qu'*oligon* est la seconde note de la gamme, répondant à *fa* dièse; qu'*oxéia,* troisième note, est *sol; pétasthe, la; kouphisma, si; pélasthon, ut; kentêma* double, *ré.* La signification des signes est donc conforme au tableau suivant:



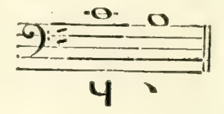
Les intonations correspondantes à ces signes changent avec le ton; par exemple, si le signe placé en tête du morceau de chant indique le plagal du premier ton comme ceci , la signification des corps ascendants sera celle-ci :



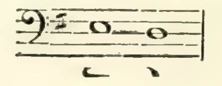
Par la comparaison de ces tableaux, on voit que le premier donne à l'*ison* le son de *mi,* tandis que le même signe représente *la* grave dans le second. Dans le premier tableau, l'oligon est le signe de *fa,* et le même signe est celui de *si* dans le second. L'*oxéia* représente *sol* dans le premier tableau et *ut* dans le second. Le *pétasthe* est *la* dans le premier tableau, *ré* dans le second. Dans le premier, le *kouphisma* est *si,* dans le second, il est *mi;* dans le premier, le *pélasthon* est *ut,* dans le second il est *fa;* enfin, dans le premier, le double *kentêma* est *ré,* dans le second, *sol.* C'est ainsi que, dans les huit tons, chacun des signes peut représenter huit sons différents. Il résulte,

de cette conception séméiographique, que les signes indicateurs des tons, dans le chant de l'Église grecque, remplissent les mêmes fonctions que les clefs dans la musique européenne. Il y a huit tons dans ce chant et conséquemment huit signes pour les distinguer, comme il y avait encore huit clefs en usage, dans la notation de la musique européenne, au commencement du dix-huitième siècle, à savoir la clef d'*ut* posée sur l'une ou l'autre des quatre premières lignes de la portée, la clef de *sol*, sur les deux premières, et la clef de *fa*, sur la troisième et la quatrième. De même que les notes européennes n'ont de signification déterminée que par la clef, de même les signes simples du chant de l'Église grecque n'en ont que par le signe de ton (1).

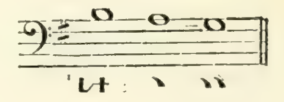
Les esprits ou signes descendants tirent leur signification tonale de l'*ison* ou du signe ascendant qui les précède : ils ne forment pas une gamme descendante comme les corps en font une ascendante. Si l'apostrophe se trouve après un signe ascendant ou après l'ison, il indique la descente d'un degré. Supposons, par exemple, que le ton soit le premier, c'est-à-dire *mi* mineur, et que l'apostrophe soit placée après le *pélasthon*, l'effet sera celui-ci :



Si l'apostrophe est après l'ison, la succession sera celle-ci :

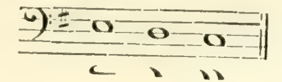


Si l'apostrophe simple, suivie de l'apostrophe double, est après un signe ascendant, par exemple le *kouphisma*, c'est une descente diatonique de deux degrés. Dans le premier ton, l'effet est celui-ci :

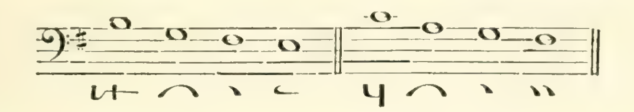


(1) Villoteau, n'ayant pas donné cette explication fondamentale du principe de la notation du chant grec, n'a pu éviter l'obscurité et la confusion dans son travail sur cette notation.

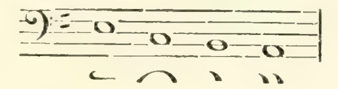
Après l'*ison*, la succession est celle-ci :



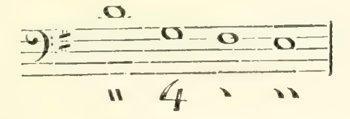
Après un signe descendant de tierce, par exemple l'*élaphron*, l'apostrophe simple et l'apostrophe double ont les mêmes effets, comme on le voit dans les exemples suivants, le ton restant le même :



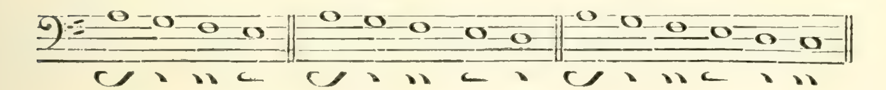
Les effets sont semblables après l'ison, comme on le voit ici :



Il en est de même après le mouvement descendant de quinte représenté par le *kamile*, ainsi que le démontre cet exemple :



Une descente diatonique de trois, quatre ou cinq degrés, peut être notée par les apostrophes simple et double quand un des degrés est représenté par l'*ison*. En voici des exemples :



Toutes les notations descendantes qu'on vient de voir se rencontrent dans les sept autres tons du chant de l'Église grecque ; mais les signes représentent des intonations différentes dans chacun d'eux.

Il existe, dans la notation du chant de l'Église grecque, des combinaisons de signes ascendants et descendants dont le but ne se fait pas d'abord apercevoir avec clarté : les traités de ce chant n'en parlent que d'une manière obscure, énigmatique, et les chantres grecs n'en

peuvent donner d'autre explication que des exemples pratiques qu'ils tiennent de la tradition; mais cette tradition n'est pas uniforme dans toutes les églises grecques. Par l'étude que nous avons faite de ces combinaisons de signes qui, simples, ont des destinations opposées, nous avons reconnu que le signe descendant conserve son effet s'il est placé au-dessus du signe ascendant, quel qu'il soit, et que si ce même signe est mis à côté ou au-dessous du signe ascendant, c'est celui-ci qui suit sa propre destination. On ne comprend pas, au premier aspect, l'utilité de ces compositions de signes, ceux-ci conservant la destination ascendante et descendante qu'ils ont lorsqu'ils sont simples; mais, ainsi qu'on l'a vu au premier volume de cette Histoire (page 306), chacune des combinaisons indique un mode particulier d'exécution du mouvement de deux sons qui se succèdent en descendant ou en montant. Dans le mouvement descendant comme dans l'ascendant, la même succession peut prendre divers caractères de sonorité, de force, de ténuité, d'augmentation, de diminution, d'accent nasal ou guttural, de division de notes et d'ornementation, en raison de la composition des signes (1). Ici doit se placer le tableau de ces compositions.

TABLEAU DES COMPOSITIONS DESCENDANTES.

.... 1 degré......

.... 1 degré......

.... 1 degré......

(1) On peut consulter, sur ces effets de sonorité nasale et gutturale inhérents au chant de l'Église grecque, ainsi que sur les ornements de ce chant, le traité de Chrysanthe de Madyte, intitulé Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον (Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique, composée pour l'usage de ceux qui désirent l'apprendre par la nouvelle méthode). Paris, 1821, chap. VI et VII, p. 17-21.

.... 1 degré......

.... 1 degré......

.... 1 degré......

.... 1 degré......

.... 1 degré......

.... 1 degré......

.... 1 degré......

.... 2 degrés.....

.... 2 degrés.....

.... 2 degrés.....

.... 2 degrés.....

.... 2 degrés.....

.... 2 degrés.....

.... 2 degrés.....

.... 2 degrés.....

.... 2 degrés.....

.... 2 degrés.....

.... 4 degrés.....

.... 4 degrés.....

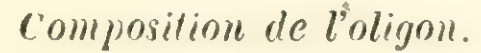
.... 4 degrés.....

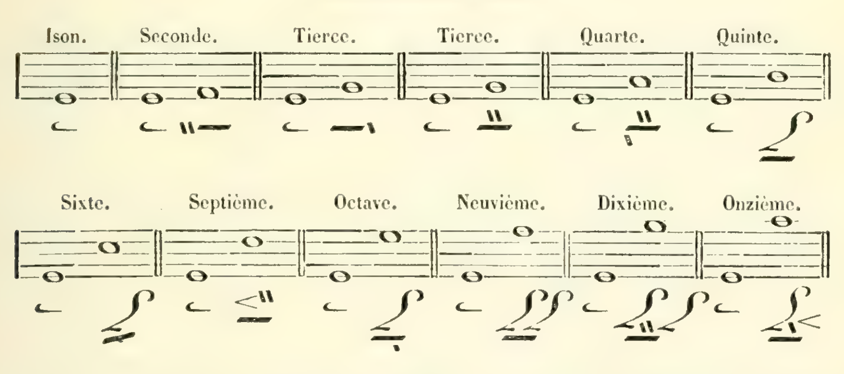
.... 4 degrés.....

.... 4 degrés.....

Ces signes composés ne sont pas toujours précédés de l'ison ou note tonique; ils peuvent succéder à tous les sons de l'échelle diatonique, car nous en avons trouvé dans les livres de chant après différents signes ascendants; cependant il est dit, dans l'ancien traité attribué à saint Jean de Damas, que ces signes sont dirigés par l'*ison* (1). Ainsi que nous l'avons dit tout à l'heure, aucun des anciens traités n'explique quelles sont les différences d'effets de tous les mouvements identiques des diverses catégories de ces signes; Chrysanthe de Madyte seul nous apprend en quoi diffèrent ces effets, mais il n'indique pas le signe qui répond à chacun d'eux. Villoteau, qui avait fait une étude du chant de l'Église grecque sous la direction d'un chantre du couvent d'Alexandrie, n'a pu rien apprendre de son maître sur ce sujet, même par des exemples pratiques (2), en sorte que lui-même n'en savait rien et qu'il n'en parle pas.

TABLEAU DES COMPOSITIONS ASCENDANTES.
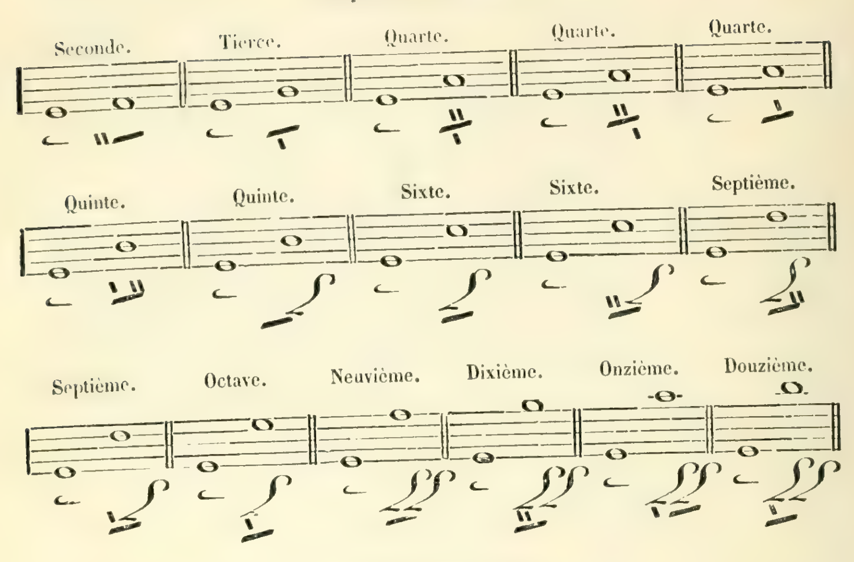




(1) Le texte dit littéralement : « Remarquez que les corps ascendants se placent au-dessous « des descendants et sont dirigés par l'*ison*. »

(2) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, dans la *Description de l'Égypte*, t. XIV, édit. in-8°, p. 375 et 378.

Composition de l'oxéia.



Composition du pétasthe.
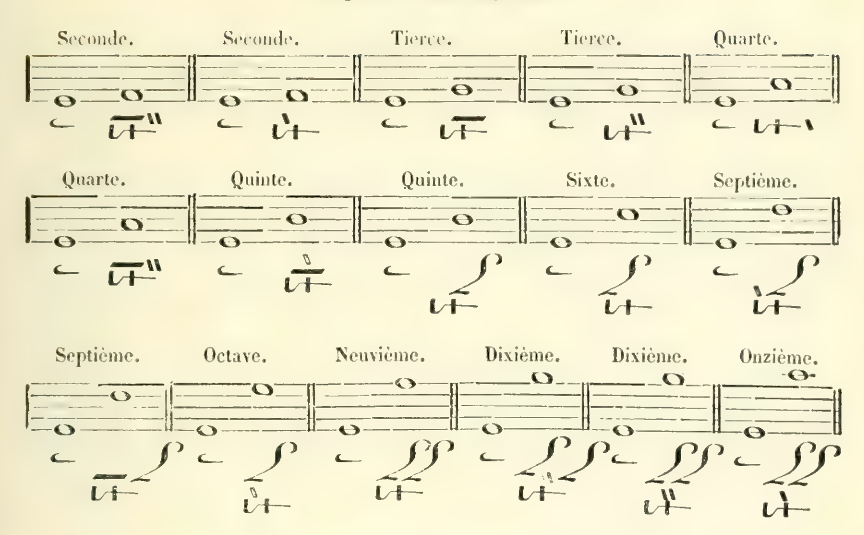
Seconde. Seconde. Tierce. Tierce. Quarte.

Quarte. Quinte. Quinte. Quinte. Sixte.
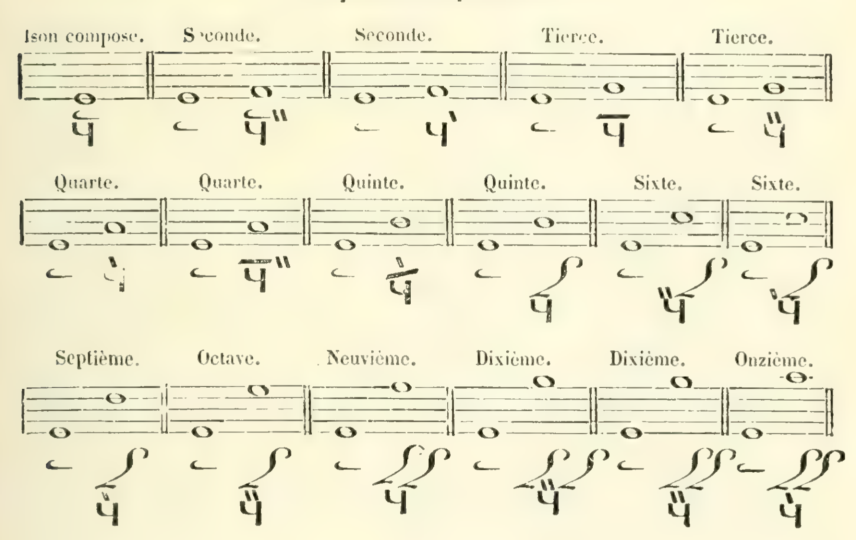
Sixte. Septième. Septième. Septième. Octave.

Neuvième. Dixième. Dixième. Onzième.
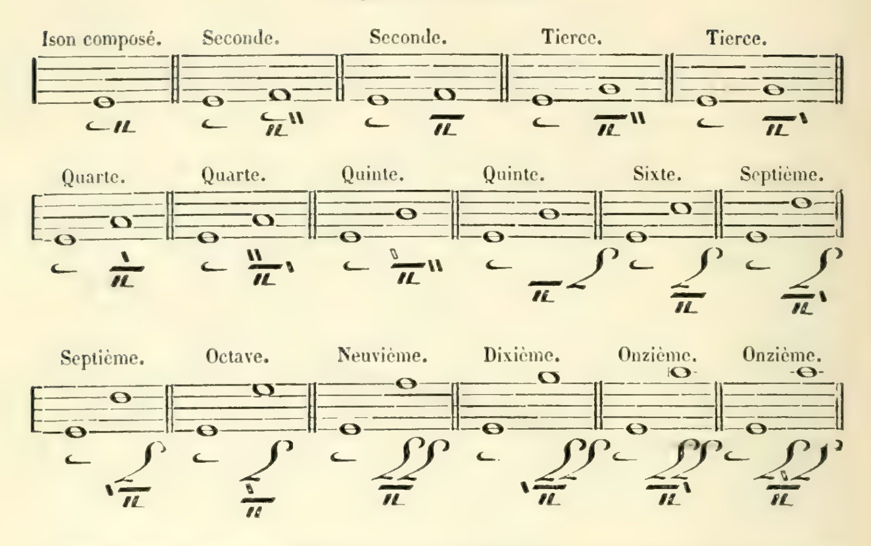
Composition du kouphisma.



Composition du pélasthon.



Composition du kratêma.



Nonobstant cette multitude de signes et les complications qui résultent de leur assemblage en séries descendantes et montantes, on ne peut se refuser à reconnaître que toutes les compositions qu'on vient de voir ont une régularité de système très-remarquable. Tous les signes primitifs se combinent, chacun à son tour, dans un ordre identique, et les signes modificateurs, puisés à la même source, se présentent aussi de la même manière dans chaque composition. De cette régularité naît un avantage considérable pour la mémoire, puisque, par l'analogie, on peut toujours, les quinze signes simples étant connus, trouver la composition par laquelle l'intervalle de deux sons donnés peut être représenté, et réciproquement, à l'aspect du signe composé, quel intervalle est représenté et quels en sont les intervalles constituants. Ce n'est pas sans étonnement qu'on rencontre un ordre bien établi parmi ces éléments du chant ecclésiastique grec, une grande confusion se manifestant dans toutes les autres parties de la notation de ce chant.

Les compositions de l'ison, pour la distinction des effets d'accents et de sonorités de l'organe vocal, sont conçues dans le système qu'on vient de voir pour les autres signes; en voici les formes : [signes], [signes], [signes], [signes], [signes], [signes], [signes], [signes]. Les traités du chant de l'É-

glise grecque disent que ces signes sont *aphones* (ἄφωνοι εἰσί) : Villoteau traduit ces mots par ceux-ci, *ne se chantent point;* cela ne rend pas le sens, car *aphone* ne signifie pas ici *muet*, *sans voix*, mais immobile, sans modulation, qui ne monte ni ne descend. Ces signes sont ceux de la tonique, laquelle sert de guide à toutes les autres notes de l'échelle en faisant entendre le son principal du ton : il est donc absurde de dire que l'*ison* n'a point de son; non-seulement il a son intonation propre, mais cette intonation peut avoir divers caractères de sonorité, puisque le signe se compose comme tous les autres. Il n'y a de véritables signes aphones, dans la notation du chant de l'Église grecque, que ceux qui se rapportent à la *chéironomie*, c'est-à-dire, aux fréquents signes de croix et aux élévations de mains, accompagnés de génuflexions et de mouvements de tête, qui mettent les chantres des églises grecques et les assistants dans une perpétuelle agitation.

§ II. *Des signes de temps et de leur emploi.*

Le chant de l'Église grecque n'est pas mesuré régulièrement comme notre musique et comme les airs populaires de toutes les nations; il n'a que des durées relatives comme le plain-chant de l'Église catholique romaine. Les valeurs de temps y sont toutefois beaucoup plus variées que dans ce dernier chant : on trouve dans leurs signes des complications embarrassantes comme dans les signes des sons. En comparant le tableau des signes de temps et leurs valeurs correspondantes, donné à Villoteau par le moine qui lui enseignait le chant grec à Alexandrie, avec celui du traité moderne de Chrysanthe de Madyte, on serait tenté de croire qu'ils appartiennent à des systèmes différents; mais, par un examen attentif, on voit qu'ils sont tous deux incomplets, et qu'ils doivent être réunis pour former le total des signes de temps du chant grec. Voici le tableau de Villoteau (1) :

---

(1) Ouvrage cité, p. 414.

Noms.	Signes.	Temps.	Valeurs correspondantes.
Apoderma		1	
Baréia		$\frac{3}{4}$	
Diplè		$\frac{1}{2}$	
Kratêma		$\frac{3}{8}$	
Argon		$\frac{1}{4}$	
Piasma		$\frac{3}{16}$	
Tzachisma		$\frac{1}{8}$	

Villoteau ajoute après ce tableau : « Cependant toutes ces valeurs, « comme l'expérience nous l'a prouvé, ne sont qu'approximatives, et « non aussi rigoureusement déterminées que nous les donnons ici. » Là se bornent ses observations, et l'on ne trouve rien de plus, dans son ouvrage, sur ce qui concerne les durées des sons dans le chant grec. Chrysanthe de Madyte est plus explicite, quoique son tableau des signes soit plus restreint. Le voici :

Klasma	
Aplê	.
Gorgon	
Argon	

Le *tzakisma* de Villoteau est le *klasma* de Chrysanthe de Madyte; on trouve aussi, dans la table des grands signes donnée par Villoteau, *chiron klasma;* mais c'est un autre signe que le *klasma* de Chrysanthe. L'*aplê* de celui-ci ne se trouve pas dans la table du premier. Villoteau n'a pas davantage le *gorgon* dans sa table des signes de mesure, quoiqu'il en soit une nécessité, parce qu'il l'a placé parmi les grands signes, suivant la classification erronée d'un ancien manuscrit (1). Quant au *baréia* de sa table, Chrysanthe de Madyte le place parmi les *hypostases* ou signes qui n'ont pas de temps déterminé (2), c'est-à-dire parmi les signes d'ornement, ce qui est très-dif-

(1) *Anonymi introductio ad musicam Græcorum ecclesiasticam*, mss. de la Biblioth. imp. de Paris, n° 3088, in-8°, p. 4.

(2) Ouvrage cité, p. 17.

Αἱ δὲ ἄχρονοι ὑποστάσεις εἶναι ἑπτά.

ἡ βαρεῖα

τὸ ὁμαλὸν , etc.

férent de la valeur de trois temps que lui attribuait le maître de chant de Villoteau. Le *diplê* et le *kratêma* de celui-ci ne paraissent pas dans la seconde table, parce que Chrysanthe considère l'*aplê* et le *diplê* comme ayant la même signification (1). Quant au *kratêma*, c'est un signe qui se compose avec les signes ascendants. Le *piasma* ⸌ seul aurait dû être ajouté à ceux de la liste de Chrysanthe de Madyte, parce qu'il a la valeur déterminée d'une croche.

Ce professeur de chant, qui s'est élevé à la dignité d'archevêque de Durazzo, en Illyrie, est un des chantres les plus instruits de l'Église grecque. Il se montre, en général, plus judicieux que les autres auteurs d'anciens traités. Il ne considère pas l'apoderma ⫪ comme l'unité de temps, mais comme le signe du repos ; pour lui, l'unité de temps répond à la noire de la notation musicale moderne : en cela, il est dans le vrai. Il dit encore que tout signe simple ou toute composition de signe vaut un temps, à moins qu'il ne s'y joigne quelque marque particulière d'une autre valeur, par exemple l'*hyporrhoé*, qui vaut deux temps (2). Le double *kratêma* vaut deux temps en deux sons montant d'un degré, comme l'*hyporrhoé* vaut deux temps en descendant d'un degré.

Lorsqu'il est nécessaire, dit Chrysanthe, qu'un seul temps soit divisé en deux sons, on pose le *gorgon* sur le second caractère. Il ajoute que, si le temps doit être partagé en trois sons, on met un double gorgon sur le second signe (3); cependant nous avons cherché en vain ce double gorgon dans nos livres de chant grec; aucun exemple ne s'en est présenté.

L'objet de cette étude historique n'étant pas d'enseigner aux lecteurs à chanter les mélodies de l'Église grecque, mais seulement de leur faire connaître le système de la notation de ce chant et ses applications pratiques, dans le plus court résumé possible, nous
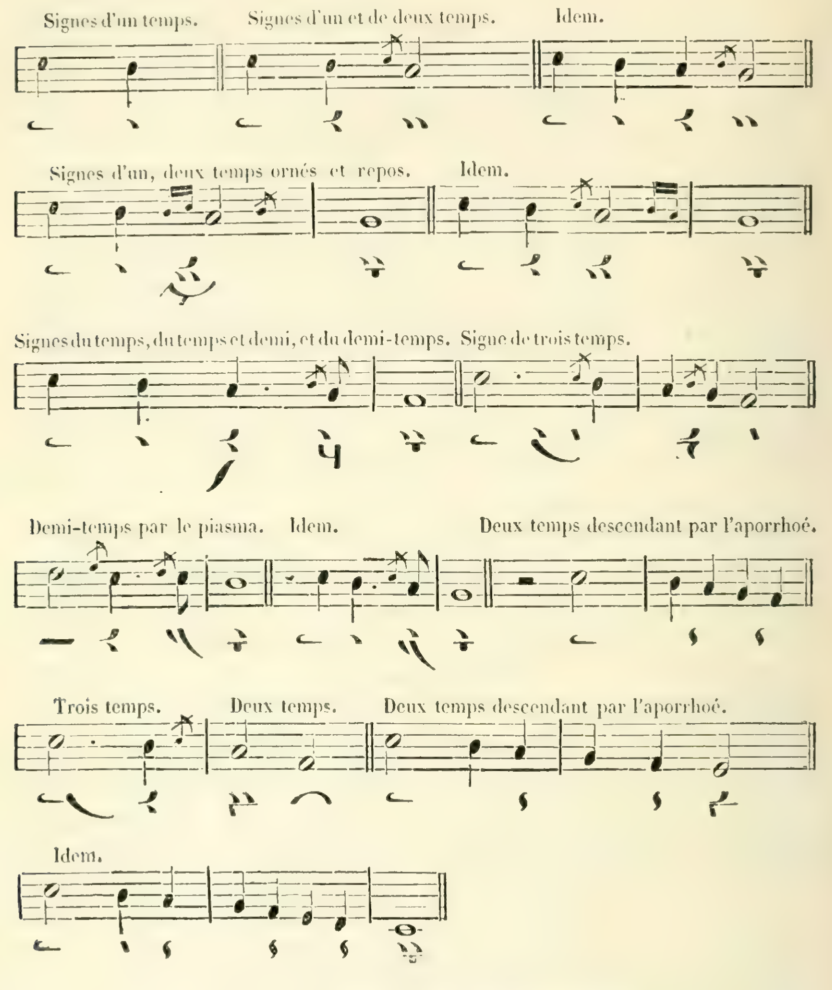
---

(1) Chrysanthe de Madyte, ouvrage cité, chap. V, 11, p. 16 :
Ἢ τρίγοργον μαζὺ μὲ ἁπλῆν ἢ διπλῆν.

(2) *Ibid.*, V, 3, p. 12.
Ἕνας χαρακτῆρ, ἢ μία σύνθεσις, ὁποῦ φανερόνει ἕνα φθόγγον, ἐξοδεύει ἕνα χρόνον· ἡ δὲ ὑποῤῥοὴ, ὁποῦ φανερόνει δύο συνεχεῖς φθόγγους, ἐξοδεύει δύο χρόνους.

(3) *Ibid.*, V, 7, p. 13.
Ὅταν χρειάζηται νὰ ἐξοδεύωσιν ἕνα χρόνον δύο φθόγγοι, τότε τίθεται γοργὸν εἰς τὸν δεύτερον χαρακτῆρα. Ὅταν δὲ χρειάζηται νὰ ἐξοδεύωσιν ἕνα χρόνον τρεῖς φθόγγοι, τότε τίθεται δίγοργον εἰς τὸν δεύτερον χαρακτῆρα.

croyons ne devoir pas pousser plus loin l'analyse des règles de la mesure, et préférons donner quelques exemples de progressions mélodiques avec la traduction de leurs signes d'intonation, de temps et d'ornements, ainsi qu'on les voit ici.



§ III. *Les grands signes ou hypostases.*

Les grands signes ou hypostases employés dans la notation du chant de l'Église grecque sont aussi mal définis dans les anciens traités de ce chant que les signes ordinaires et ceux de la mesure. Dans un manuscrit anonyme de la Bibliothèque impériale de Paris,

déjà cité, il est dit que ces signes sont appelés *muets ou grandes hypostases*, qu'ils se rapportent *à la chéironomie seule et non à la voix*, car ils sont *aphones* (1). Dans un autre traité, on dit que *les hypostases sont les indices de la mesure et non du chant, car ils sont aphones* (2). Il y a en effet, dans plusieurs de ces traités, des signes de mesure confondus avec les hypostases, parce que, comme celles-ci, ils sont marqués en encre rouge et placés au-dessous des notes du chant dans les livres ; tels sont l'*argon*, le *gorgon*, le *piasma*, le *baréia* et d'autres; cependant ils ne sont pas au nombre des véritables hypostases. Rien n'est donc plus opposé à la réalité que les assertions des anciens traités, si on les prend dans un sens absolu : non-seulement le plus grand nombre des hypostases ne sont pas muettes, mais ils représentent des groupes de plusieurs sons. Ce qui leur manque, ce n'est pas la sonorité, mais précisément la durée appréciable de leurs sons, et Chrysanthe de Madyte est dans le vrai quand il dit que les hypostases sont dépourvues de temps (ἄχρονοι); elles sont *rapides*, mais non *aphones*. Les anciens traités du chant grec offrent à la vérité l'énumération et les formes d'un certain nombre de signes qu'on ne voit ni dans l'*octoéchos*, ni dans les hymniaires, et qui sont vraisemblablement destinés aux *papadiké* ou livres des prêtres, pour l'indication d'une sorte de gymnastique des mains, des bras et du corps, qu'on remarque pendant l'office, dans les églises grecques, parmi les assistants. C'est cette classe de signes qui appartient à la chéironomie. L'absence de toute critique chez les auteurs de traités du chant de l'Église grecque a fait dire par Villoteau avec raison : « Il est évident qu'il règne, parmi ces signes, beaucoup de désordre « et de confusion : s'ils étaient classés méthodiquement, l'analogie « aurait facilité la connaissance de la nature et de la propriété de « chacun d'eux; mais les musiciens grecs modernes n'ont pas la « moindre idée de la méthode, et ce défaut répand dans leurs traités « une telle obscurité qu'eux-mêmes ont de la peine à s'y reconnaî- « tre (3). » Dans un autre passage, le même savant dit encore : « Il

---

(1) Τὰ δὲ μεγάλα σημαδία ἅτινα λέγονται μεγαλαὶ ὑποστάσεις. Ταῦτα εἰσὶ δια μονὴν χειρονομίαν κείμενα καὶ οὐ διὰ φωνὴν, ἄφωνα γάρ εἰσιν. — Mss. de la Bibl. impér. de Paris, n° 3088.
(2) Traité écrit en 1695, par *Emmanuel Kalos*, dont s'est servi Villoteau.
(3) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*; dans la *Description de l'Égypte*, t. XIV, p. 394, n. 7.

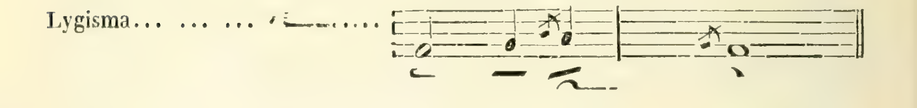
« faudrait des années, avec l'aide d'un bon maître, pour débrouiller « entièrement le chaos des principes et des règles de cette musique, « dans les traités que nous connaissons; nous avons peine à croire « même qu'il y ait personne, soit en Grèce, soit ailleurs, qui les com- « prenne parfaitement (1). »

Sans entreprendre ces longues études, nous pensons qu'on peut mettre de l'ordre dans la classification des hypostases : en premier lieu, il faut en faire disparaître les signes dont nous avons fait voir précédemment l'emploi, dans la composition des signes d'intonation ainsi que dans les valeurs de temps; puis il faut supprimer, de la collection de ces signes, ceux qu'on ne trouve ni dans les hymniaires, ni dans l'*octoéchos*. Par cette double opération, on réduit à vingt-cinq le nombre des signes qui, dans les anciens traités, s'élève à trente-neuf. Quant à l'ordre que ces signes doivent garder entre eux, il consiste à placer avant les autres les signes dont les effets sont les plus simples, par exemple l'*appogiature*, et à reléguer à la fin ceux qui indiquent les formes les plus compliquées. Nous avons fait ce travail pour dresser le tableau suivant.

TABLEAU DES HYPOSTASES DU CHANT DE L'ÉGLISE GRECQUE

Avec l'interprétation en notation moderne (2).
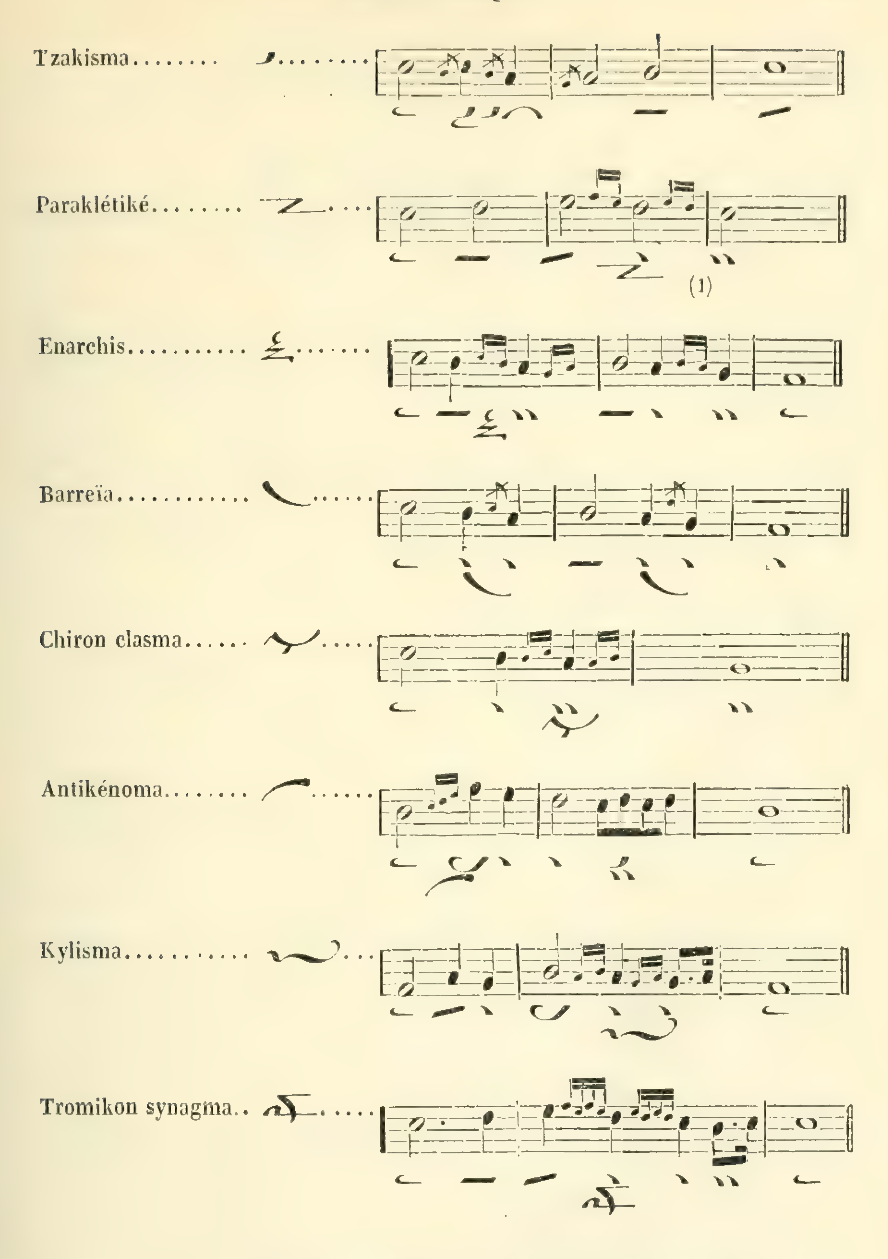
Lygisma... ... ...



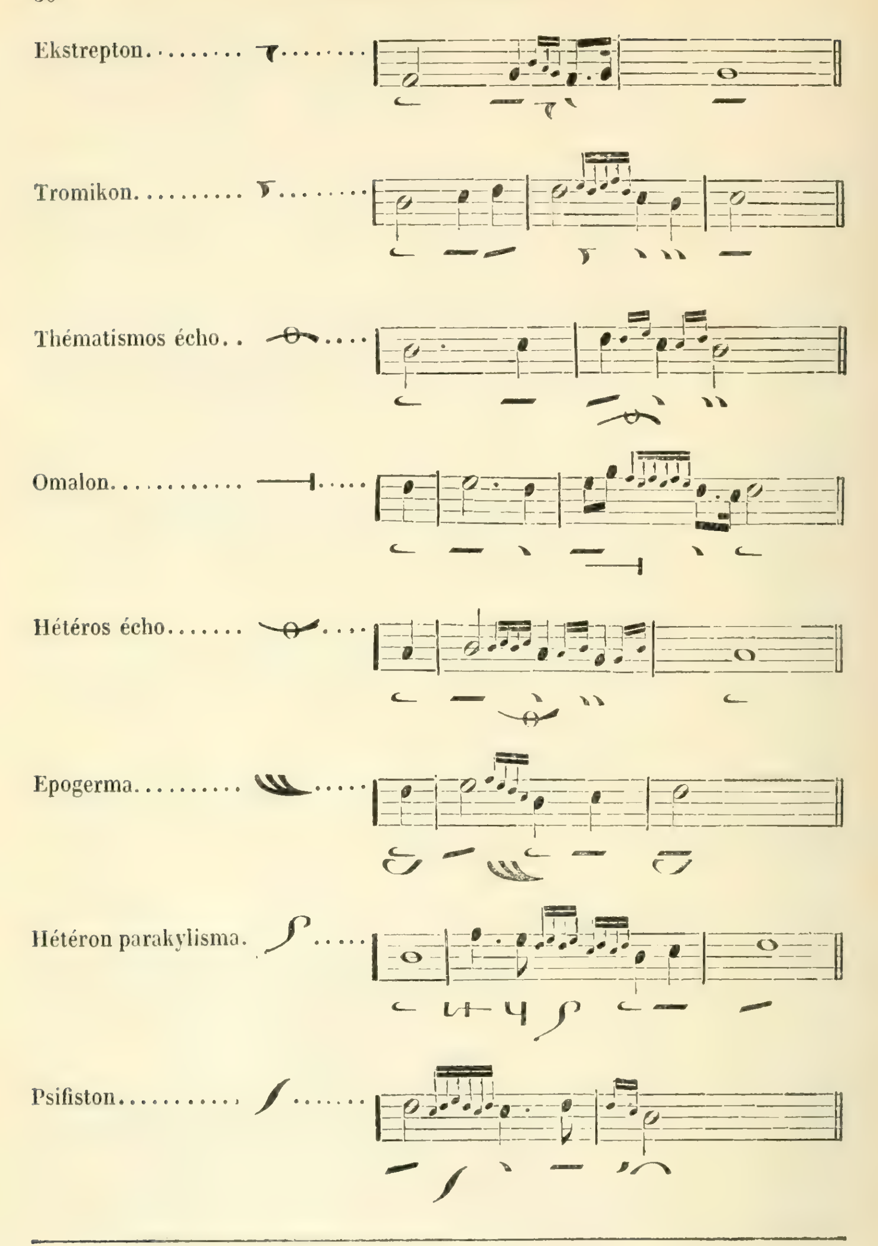
---

(1) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 435.
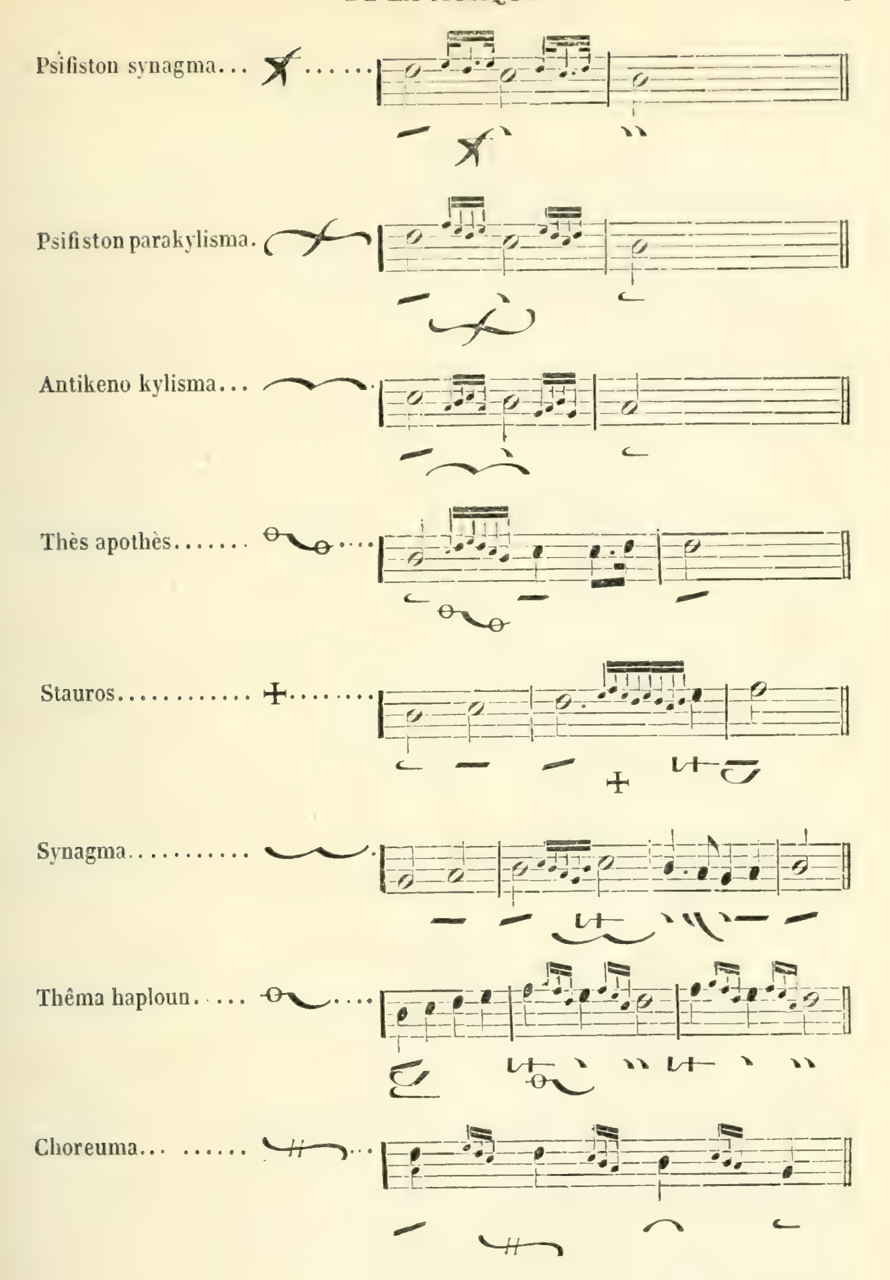
(2) La signification absolue des hypostases ne peut être donnée, parce que la tradition est plus ou moins différente dans les églises de la Grèce et de l'Orient. Il ne pouvait en être autrement avec une si grande quantité de signes arbitraires, représentant une forme particulière d'ornement du chant, et n'ayant pas d'intonations déterminées. Il est de certaines contrées, telles que l'Égypte et la Syrie, où la signification des signes est plus altérée que dans d'autres; cela se voit dans les formes de phrases dictées à Villoteau par le moine d'Alexandrie, qu'il avait pris pour maître de chant de l'Église grecque : on y retrouve à peine quelques rapports éloignés avec les formes traditionnelles des églises de Constantinople et de l'Asie Mineure. Dans la Grèce propre les traditions sont autres encore. Les interprétations que nous donnons ici nous ont été dictées, en 1821, par Athanase Thamyris, chantre de Constantinople, qui était à Paris pour diriger l'impression de livres de chant grec, et notre notation a été revue par Nicolo Poulo, savant grec de Smyrne, alors premier employé de la bibliothèque de l'Institut et fort instruit dans la musique de sa patrie.



(1) Le paraklétiké a sa place quelquefois au-dessus des autres signes.



(1) La phrase donnée par Villoteau comme interprétation de l'*omalon* ne répond pas à ce signe ; Chrysanthe de Madyte dit que l'omalon désigne une fluctuation du son dans le larynx, avec une émission de la voix plus aiguë (τὸ ὁμαλὸν προξενεῖ ἕνα κυματισμὸν τῆς φωνῆς ἐν τῷ λάρυγγι μὲ κἄποιαν ὀξύτητα) ; c'est évidemment le *trille* (ouvrage cité, chap. VI, 3, p. 17).


Psifiston synagma...
Psifiston parakylisma.
Antikeno kylisma...
Thès apothès.......
Stauros............
Synagma..........
Thêma haploun.....
Choreuma... ......

§ IV. *Simplification de la notation.*

Deux causes ont contribué à faire de la notation du chant de l'Église grecque un véritable dédale de difficultés et de complications : la première de ces causes est la nature même du chant, surchargé non-seulement d'ornements de tout genre, mais aussi d'accents vocaux provenant de divers procédés de phonation, tels que les sons laryngiens, le nasillement, le son guttural, le fort, le faible, l'accroissement d'intensité et le décroissement. L'autre cause consiste dans le choix de signes arbitraires n'ayant de relation ni avec les lettres de l'alphabet grec, ni avec les signes de la numération, lesquels sont identiques dans cette langue. Toutefois on peut considérer les deux causes de la multiplicité des signes comme se résumant en une seule, dans la notation dont il s'agit, à savoir le caractère du chant oriental. N'étant pas essentiellement syllabique, métrique et rhythmique, comme celui qui s'adapte aux langues ariennes, c'est-à-dire le sanscrit, le grec, le latin, et les idiomes celtiques et germaniques, le chant des peuples de l'Asie occidentale et de l'Égypte ne procède qu'exceptionnellement par sons isolés. Les Arabes, les Arméniens, les Syriens, les Coptes, les Éthiopiens, ne comprennent, dans la musique, que des groupes de sons plus ou moins nombreux, et ces groupes, ils les représentent chacun par un signe collectif. Tel est le principe de toutes les notations des peuples de l'Orient : il ne paraît pas téméraire d'affirmer qu'il en fut ainsi chez les nations sémitiques de l'antiquité, car le fait est prouvé par les accents toniques des Hébreux. On verra, dans la suite de ce volume, comment des notations du même genre s'introduisirent, dès le cinquième siècle, dans les contrées septentrionales, occidentales et méridionales de l'Europe.

Les graves inconvénients d'un système de notation si compliqué avaient dès longtemps préoccupé quelques chantres grecs, plus instruits que les autres. Ces défauts devenaient d'autant plus sensibles, que la tradition s'altérait de jour en jour, au point de rendre les chants d'une église méconnaissables dans une autre. On comprenait la nécessité d'une réforme, mais nul ne se hasardait à l'entreprendre. Plus hardi et plus habile, Pierre Lampadarios, surnommé le *Péloponnésien*, parce qu'il était de Tripoliza, dans la Morée, et prêtre-chantre de l'église de Constantinople, commença, vers 1770, l'œuvre

d'amélioration, en réduisant les livres trop nombreux et trop volumineux du chant du rit grec à ce qui était rigoureusement nécessaire. Il en exclut d'abord les offices de la nuit, en usage seulement dans les monastères; puis il fit un choix intelligent des meilleurs chants anciens du *Triodion*, et compléta le recueil par ceux qu'il composa. Plus tard, un autre prêtre de la même famille, Grégoire Lampadarios, également attaché à l'église de Constantinople, entreprit, de concert avec Chrysanthe de Madyte et un autre professeur de chant ecclésiastique, une réforme de la notation par un système plus simple et plus facile. Parvenus à la fin du travail de conception de la notation nouvelle, Grégoire Lampadarios nota, par cette méthode, tout le *Triodion* de Pierre, et Chrysanthe composa une instruction théorique et pratique sur le système de notation qui y est employé. Ces travaux terminés, les trois professeurs envoyèrent à Paris leur élève, Athanase Thamyris, avec mission de faire graver les nouveaux caractères et de surveiller l'impression du *Triodion* et de la méthode. De riches familles grecques s'empressèrent de mettre à la disposition des réformateurs l'argent nécessaire pour cette coûteuse entreprise. En 1821, l'impression du premier volume du *Triodion* fut terminée, ainsi que celle de la méthode, et les éditions furent envoyées à Constantinople; mais dans le même moment le soulèvement de la population grecque éclata, et la guerre avec la Turquie devint inévitable. On sait quels horribles massacres en furent les conséquences. Pendant ces temps de calamités, on ne songea point à continuer l'impression du *Triodion;* elle n'a pas été reprise postérieurement. Il y a donc lieu de croire que l'œuvre de la réforme n'a pas été continuée, si ce n'est, peut-être, à Constantinople et dans les provinces illyriennes. Les églises d'Asie ne paraissent pas en avoir eu connaissance.

Nous croyons devoir expliquer rapidement le système de cette réforme, d'après le livre de Chrysanthe de Madyte, écrit en grec vulgaire. Le premier chapitre a pour objet les gammes ascendante, descendante, et la désignation de leurs degrés par les syllabes que nous avons fait connaître. Les signes simples de la notation, ascendants et descendants, sont exposés dans le second chapitre : Chrysanthe les réduit au nombre de dix, au lieu de quinze, dont six pour les ascendants, y compris l'*ison*, et quatre pour les descendants. Les signes supprimés, parmi les ascendants, sont l'*oxëïa* et le *kouphisma;* parmi

les descendants, ce sont l'*apostrophe double* et le *kratéma hyporrhoon*. La forme des signes conservés est semblable à celle des anciens livres de chant. Pour compléter les sept degrés de la gamme montante, un zéro est placé avant l'*ison*, comme note tonale; sans le zéro, l'*ison* marque le second degré.

La table des compositions de caractères, qui se trouve au troisième chapitre, est composée de soixante et onze signes, au lieu de cent quarante-sept qui se trouvent dans les anciens traités. C'est sur ce point capital que l'attention des réformateurs aurait dû se fixer, car ce grand nombre de signes, même après la réduction qu'ils en ont faite, est une des plus grandes imperfections de la notation du chant grec, et rien n'eût été plus facile que de les faire remplacer par cinq ou six signes d'intervalles de tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave applicables à tous les tons; mais la force de l'habitude n'a pas permis de songer à cette réforme si simple.

Le quatrième chapitre du livre de Chrysanthe a pour objet les signes de durée des sons; ils y sont réduits à quatre au lieu de sept qui se trouvent dans l'ancien système. Le point simple ou double, placé après ou au-dessus des signes, et le *gorgon* doublé ou triplé, fournissent le moyen d'exprimer toutes les durées de temps déterminées, ainsi que toutes les combinaisons rhythmiques.

Les hypostases musicales ne sont, dans le nouveau système, qu'au nombre de sept au lieu de vingt-cinq qui se trouvent dans les livres de chant, et de trente-neuf qui sont mentionnés par les anciens traités. Les signes conservés sont le *barëïa*, l'*omalon*, l'*antikénoma*, le *psiphiston*, l'*étéron*, le *stauros*, auxquels est ajouté un signe nouveau appelé *endophonon*. Celui-ci, se combinant avec certains signes composés, fournit huit variétés d'ornements.

Les autres chapitres du livre de Chrysanthe sont relatifs aux huit tons et à la méthode de chant, suivant la doctrine ancienne modifiée en plusieurs points.

Ainsi qu'on le voit par cet exposé sommaire, la simplification de la notation du chant de l'Église grecque, par les professeurs de Constantinople, n'est que relative; il y reste encore beaucoup de causes d'incertitude et d'embarras. C'est ce qu'avait bien compris le chantre Thamyris, après qu'il eut pris connaissance de la notation européenne : son opinion, à ce sujet, se montre dans un passage de la lettre qu'il adressa aux trois professeurs dont il était le manda-

taire et qui est placée comme préface au premier volume du *Triodion*. Il s'y exprime ainsi : « Il y a parmi nous des gens qui, sans savoir la « portée de leur prétention, voulaient que notre musique égalât « celle des Européens, tandis qu'elle est dans l'enfance (1). »

CHAPITRE QUATRIÈME.

DE LA DIMINUTION ET DE LA DIVISION DES INTERVALLES DES SONS DANS LE CHANT GREC.

Nous avons fait voir, dans les premiers volumes de notre Histoire générale de la musique, que, chez les peuples orientaux, l'usage d'intervalles plus petits que le demi-ton a existé de tout temps, et nous avons réfuté la thèse contraire par des arguments sans réplique, à savoir les preuves palpables tirées des instruments. Or, nous trouvons un nouvel appui, pour ce résultat de nos études, dans le chant de l'Église grecque. Déjà, un des traités anonymes de ce chant, rapporté d'Égypte par Villoteau, et qu'il nous avait communiqué, mentionnait l'introduction du *diésis* ou quart de ton dans certains passages ; mais nous n'avions attaché aucune importance à ce fait, parce que nous partagions alors les préjugés de la plupart des musiciens et de quelques historiens de l'art. Le chapitre huitième du livre de Chrysanthe de Madyte a réveillé nos souvenirs à ce sujet et nous a paru d'autant plus important, que l'auteur parle de ce qui s'exécute encore aujourd'hui par les chanteurs grecs, et de ce qu'il fait lui-même dans l'exercice de ses fonctions.

« La *diminution,* dit Chrysanthe, est l'amoindrissement par moitié « ou par tiers du ton, du demi-ton et de l'hémiole ou intervalle « d'un ton et demi : on l'appelle *hyphésis* et *diésis*. *Diésis* se dit des « intervalles moindres que le demi-ton; *hyphésis*, de la diminution « du ton et de l'hémiole. La division du ton par moitié produit le

---

(1) Καθὼς ἀνοήτως τινὲς τὸ ἐζήτησαν, θέλοντες νὰ παραβάλλωσι τὴν μουσικήν μας μὲ τὴν εὐρωπαϊκήν· μόλις ἐβγῆκεν ἀπὸ τὰ σπάργανα, καὶ ἐρωτοῦσαν διὰ τί δὲν εἶχεν ἀνδρικήν. κίαν.

« demi-ton ; la même division appliquée à l'hémiole donne trois « quarts de ton ; enfin, la division du demi-ton produit le *diésis* ou « quart de ton.

« La division du ton par tiers donne le tiers et les deux tiers de ton ; « la division par tiers de l'hémiole donne le demi-ton et le ton.

« Les diminutions et divisions se font en montant et en descen- « dant ; leurs signes indiquent si elles sont ascendantes ou descen- « dantes. » En voici la table :

DU GRAVE A L'AIGU.

Signe *diésis* quart de ton.
Signe du demi-ton ou deux quarts.
Signe de trois quarts de ton.
Signe du *diésis* tiers du ton.
Signe de deux tiers de ton.

DE L'AIGU AU GRAVE.

Signe du *diésis* ou quart de ton.
Signe du demi-ton ou deux quarts.
Signe de trois quarts de ton.
Signe d'un tiers de ton ou diésis.
Signe de deux tiers de ton (1).

Tous ces signes sont de forme particulière et ne peuvent être confondus : à leur première inspection, on sait quelle est la nature de l'intervalle et s'il est ascendant ou descendant. Les intonations qu'ils indiquent sont celles du manche du *tambour bouzourk* en usage dans la Perse, la Turquie et l'Asie Mineure. Les livres de chant des églises de Constantinople, Smyrne et autres lieux de ces contrées, offrent, çà et là, ces signes superposés à ceux de la mélodie.

---

(1) Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Κεφ. η', p. 22.

CHAPITRE CINQUIÈME.

LE CHANT DES ÉGLISES DE SYRIE. — LES PREMIERS HYMNOLOGUES. — LES RITES ÉPHRÉMOÏTE ET JACOBITE. — CARACTÈRE DE LEURS CHANTS LITURGIQUES.

Initiée à la foi du Christ par les apôtres saint Paul et Barnabé, la Syrie, après Jérusalem, vit s'élever les premières églises : dès l'année 43, celle d'Antioche existait et bientôt elle devint la métropole du christianisme en Asie. Cependant c'est dans la Syrie même qu'au premier siècle commencèrent les hérésies par le gnosticisme, dont le nom signifie *doctrine de la science.* Cette science prétendue était une sorte de mysticisme qui, bien qu'admettant la révélation et la mission du Sauveur, en faisait alliance avec les idées néoplatoniciennes et prétendait expliquer, par l'intuition, les relations de Dieu avec le monde. Ce système prit naissance dans l'école d'Alexandrie. Dans le deuxième siècle, les gnostiques se divisèrent en plusieurs sectes, au nombre desquelles étaient les Valentiniens. Vers le milieu de ce même siècle, naquit à Édesse, dans la Mésopotamie, Bardesane, dit le *gnostique*, dont le nom syrien était *Ebn-Disan* (1). D'abord zélé chrétien, suivant le témoignage de saint Épiphane (2), il partagea plus tard les opinions hérétiques de Marcion (3), puis celles des Valentiniens, dont il devint ensuite l'adversaire, s'étant fait, dans le gnosticisme, une doctrine particulière, mais non moins éloignée du christianisme orthodoxe : ses disciples furent appelés *bardesaniens.*

Doué du génie de la poésie, Bardesane fut le premier qui fit des hymnes en langue syriaque, dont il composa aussi le chant, suivant le témoignage de saint Éphrem, dont les paroles sont : « Bardesane fut le premier entre les Syriens qui composa des hymnes et y adapta

(1) Cf. Aug. Hahn, *Bardesanes gnosticus, Syrorum primus hymnologus ; commentatio historico-theologica* (*Lipsiæ*, 1819), p. 13, n. 1.

(2) Épiphane, *in libro adv. hæreses,* t. I, p. 476-79, ex edit. Coloniæ, 1682.

(3) Eusèbe, *Hist. eccles., lib.* IV, ch. 30.

des mélodies (1). » C'est donc à tort que Sozomène et Théodoret disent, dans leurs histoires de l'Église, qu'un certain *Harmonius*, dont ils font un fils de Bardesane (2), fut le premier compositeur d'hymnes chez les Syriens. Éphrem nous apprend aussi que Bardesane composa *cent cinquante psaumes à l'imitation de David.* Dans un autre endroit (3), il dit encore que, par le charme de la poésie et du chant de ses psaumes, l'hérésiarque corrompait l'esprit de la jeunesse. Enfin, dans un passage de son hymne soixante-cinquième, saint Éphrem déclare qu'il a lui-même terminé soixante-dix hymnes *dans les modes des cantiques de Bardesane* (4), comme il dit ailleurs qu'il s'est servi de ses mètres. Faut-il en conclure que l'hymnologue dont il s'agit fut l'inventeur ou du moins le réformateur des modes du chant des Syriens? Cette question se complique par ce que nous apprenons d'un passage de la préface mise en tête du deuxième volume des œuvres de saint Éphrem, par le P. Benoît, collaborateur d'Assemani (5); il y est fait mention d'un opuscule d'Étienne, patriarche des Maronites, ayant pour pour titre *De tonis Syrorum* (6), et d'après lequel les Syriens auraient des chants liturgiques dans 275 modes différents, qui seraient indiqués dans leurs livres ecclésiastiques. Le savant éditeur fait toufefois la remarque que les inscriptions syriaques des hymnes contenus dans les manuscrits de la bibliothèque du Vatican n'indiquent que huit tons pour le chant, de même que les livres de l'Église grecque (7). Si l'assertion du patriarche des Maronites est exacte, il en faut conclure que les églises de

---

(1) *In hymn.* 53, p. 553, *in Op.*, t. III, edit. Assemani ; ܩܒܥ ܩܝܢ̈ܬܐ, exactement *il y joignit les sons musicaux.*

(2) Augusti, dans sa dissertation *De hymnis Syrorum sacris*, Leipsick, 1814, p. 6, ne dit pas que cet Harmonius fut le fils de Bardesane; il en fait son *disciple*, sans indiquer la source de ce renseignement. Cf. A. Hahn, ouvrage cité, p. 29, n. 4.

(3) *In hymn.* I, p. 439.

(4) ܫܒܥܝܢ ܡܕܪ̈ܫܝܢ ܫܠܡܬ ܥܠ ܩܠܘ̈ ܕܡܙ̈ܡܘܪ ܗܘ̈ ܕܒܪܕܝܨܢ

(5) P. XXVI.

(6) Il est vraisemblable que le manuscrit de cet opuscule est dans la bibliothèque du Vatican ou dans celle de la Propagande, à Rome.

(7) « Quum Græci sacram hymnodiam tandem aliquando ad octo tonos redegerint, et intra « hos limites hodieque se contineant, Syri per tonos 275 vagantur, quos libri ecclesiastici « sparsim exhibent, dum proprios inscribunt singulorum hymnorum frontibus : nec vero « aliam agnovisse Syros canendi regulam probant nostri codices, in quibus leguntur sub initium singularum cantionum hirmi, ut Græci vocant, etc. »

sa secte se sont emparées des quatre-vingt-quatre circulations de la musique des Arabes, avec une partie de leurs transpositions, comme elles ont pris leur langue, les prêtres maronites n'en comprenant plus d'autre. Quoi qu'il en soit, ce qui vient d'être dit n'est pas applicable aux églises de la Syrie, dont tout le chant est contenu dans huit tons. On ne peut affirmer que Bardesane ait réglé ces huit tons à la fin du deuxième siècle; mais il est à peu près certain que la tonalité syrienne remonte vers cette époque, puisque c'est précisément alors que la liturgie des églises d'Orient s'est régularisée.

Saint Éphrem, dont nous venons d'invoquer le témoignage, en ce qui concerne Bardesane, fut un moine de Syrie, né de parents pauvres à *Nisibe*, ville de la Mésopotamie. Il était âgé de dix-huit ans, lorsqu'il reçut le baptême. Quelques désordres de jeunesse avaient précédé ce moment; mais, touché de la grâce, il se retira dans un lieu désert et s'y livra à des exercices de piété et de pénitence. Ce fut aussi dans cette retraite qu'il composa une partie de ses poésies sacrées où brillent, au plus haut degré, le génie oriental et les images les plus hardies. Des efforts furent faits pour le tirer de son désert et lui faire accepter l'épiscopat; mais toujours il s'y refusa. A la sollicitation de saint Basile, il consentit seulement à être fait diacre d'Édesse. Il mourut, jeune encore, vers 378. L'édition complète de ses œuvres (1) contient trois cent soixante-seize hymnes en langue syriaque, dont quinze sur la Nativité de Jésus-Christ, quinze sur le Paradis, cinquante-deux de la foi et de l'Église, cinquante et une sur la virginité, quatre-vingt-sept de la foi contre les Ariens et les Eunomiens, cinquante-six contre les hérésies, quatre-vingt-cinq hymnes mortuaires, quinze hymnes parénétiques, etc. Ce n'est pas seulement comme poëte que saint Éphrem trouve place dans notre Histoire; c'est aussi comme musicien, comme auteur du chant de ces mêmes hymnes dont on vient de voir l'énumération, puisque, dans une de ces pièces, il déclare en avoir composé soixante-dix dans les modes de Bardesane, c'est-à-dire, en avoir fait le chant dans ces modes. Au surplus, la tradition, chez les chantres syriens de l'Église unie, est que la plupart des mélodies de leur rite ont été composées par ce saint,

---

(1) S. Ephremi Syri *Opera omnia quæ extant græce, syriace et latine. Studio et labore Jos. Simonis Assemani.* Romæ, 1732-46, 6 vol. in-fol.

le plus célèbre des Pères de l'Église de Syrie. Il ne s'agit pas de lui attribuer le mérite de la tonalité de ces chants, puisque lui-même déclare avoir suivi en cela les modèles d'un prédécesseur. Les mélodies connues sous son nom sont simples, courtes et naturelles.

Peu de ressources nous sont offertes pour parvenir à la connaissance de la musique religieuse des peuples de la Syrie, aucun livre noté n'existant dans les églises syriennes et le chant se transmettant de génération en génération par la seule tradition vocale. Aucun livre de musique en langue syriaque ne paraît avoir été écrit, même au temps des Séleucides où les deux littératures grecque et syrienne étaient cultivées. Cependant les premiers instruments dont il est parlé dans la Bible sont ceux des Syriens (1). Ces instruments étaient des tambours tenus d'une main et frappés de l'autre, lesquels marquaient le rhythme pour le *kinnor*, harpe triangulaire montée de neuf cordes, que les Hébreux reçurent d'eux.

Les Syriens sont Arabes; leurs chants traditionnels ont des ornements semblables à ceux des Arabes de nos jours, ou plutôt, de tous les peuples de l'Asie occidentale; il y a donc lieu de croire que des rapports existent également dans les tonalités de ces peuples. Toutefois on ne peut que faire des conjectures à ce sujet, les fréquentes relations des Européens avec Baïrouth, Alep, Damas et d'autres villes importantes de la Syrie, ne nous ayant fourni aucun renseignement précis.

Ce que Kircher a donné comme une mélodie syrienne harmonisée, dans sa fantastique *Musurgie* (2), ne mérite aucune confiance, et ce n'est pas à tort que Villoteau a dit, dans une note : « Il est « nécessaire de prévenir, une fois pour toutes, que ce que cet au- « teur a écrit sur la musique des peuples orientaux est entièrement « supposé quant au chant et au rhythme musical, et très-inexact « quant à l'orthographe et à la prononciation des mots (3). » Qui croirait, par exemple, que ce même Kircher a osé présenter comme signes de la notation musicale des Syriens, qui n'en ont jamais eu,

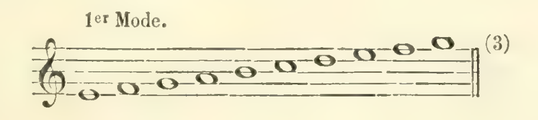
---

(1) Genèse, XXXI, 27.
(2) *Musurgia universalis*, t. II, p. 129, 130.
(3) Ouvrage cité, p. 312, note.

des caractères supposés syriaques, dont il donne la traduction en notation latine (1)?

Les églises de Syrie se partagent en deux rites très-distincts : le premier est celui de saint Éphrem : il est uni à la communion catholique romaine. Les Syriens nomment ce rite *meschouto Efrémoïto.* L'autre est celui des *Jacobites :* son nom est *meschouto Jacoboïto.* Ce rite est hérétique, les Jacobites ne reconnaissant en Jésus-Christ que la nature divine. On ne comprend pas que le père Kircher ait donné saint Jacques pour fondateur à cette secte, dont le chef fut un moine syrien nommé *Jacques Zanzale* qui, au sixième siècle, fut élevé à l'évêché d'Édesse (2). Il ressuscita le monophysisme et l'eutychianisme, presque éteints après leur condamnation par le concile de Chalcédoine. Renaudot est tombé dans la même erreur : il suppose, dans son savant livre, *Liturgiarum orientalium collectio* (Paris, 1716), l'existence d'un évêque d'Édesse nommé *saint Jacques;* mais Joseph-Simon Assemani a prouvé, dans ses notes sur les Œuvres de saint Éphrem, qu'il n'y a point eu d'autre évêque d'Édesse nommé *Jacques* que l'hérésiarque Jacques Zanzale. Cette erreur de Renaudot l'a entraîné dans une autre plus considérable dont nous parlerons plus loin.

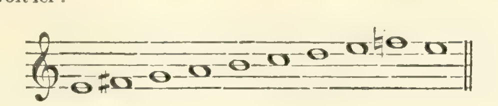
Le chant des deux rites, bien qu'assez différent de caractère, a huit modes pour bases. Ces huit modes sont dans le registre de la voix de ténor, les voix de basse étant presque inconnues dans ces régions à température élevée. Le premier mode a pour première note le *mi* grave de la voix de ténor; son étendue est d'une dixième; nous le transposons ici d'une octave :



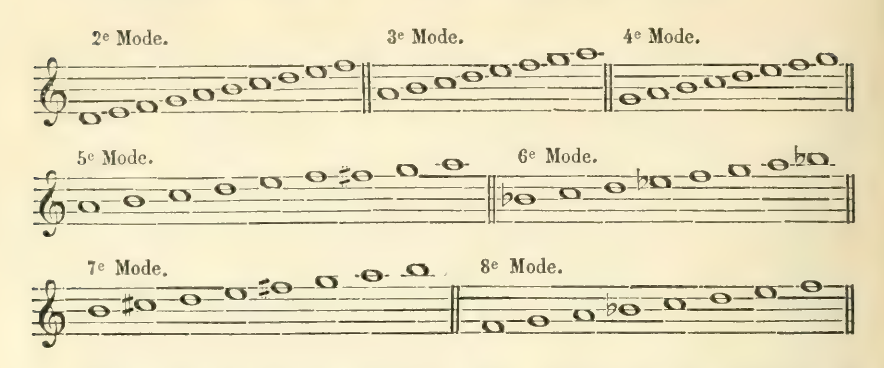
(1) Ouvrage cité, t. II, p. 130.

(2) *Loc. cit.*

(3) Dans le chant du rite Jacobite, ce premier mode diffère de celui du mode Ephrémoïte en ce qu'il y a l'intervalle d'un ton entre les deux premières notes : la gamme de ce mode y a la forme qu'on voit ici :



Les sept autres modes sont renfermés dans ces gammes :
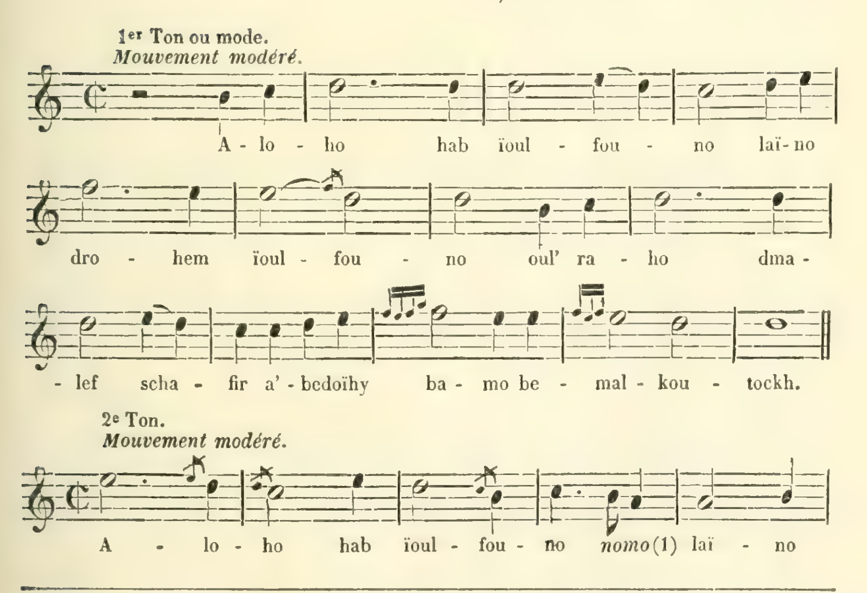


Dans le rite *éphrémoïte*, comme dans le *jacobite*, la mélodie est renfermée dans un petit nombre de notes, c'est-à-dire une quarte, une quinte, ou une sixte au plus : il en résulte une monotonie fatigante. Ces suites de notes en quarte, quinte ou sixte se présentent, ou plus haut, ou plus bas, dans la gamme du mode, suivant le caractère de la solennité. Pour les dimanches et fêtes, le diapason est élevé; pour les simples jours fériés, il est abaissé.

Les manuscrits syriaques de liturgie n'ayant pas de notation de musique et aucun musicien érudit n'ayant recueilli, dans le pays, le chant des offices appartenant aux églises des diverses sectes, nous ignorons quelles sont les parties de ces offices destinées à être simplement récitées, ou chantées. Ce que nous voyons dans ces liturgies, c'est que la messe renferme un très-grand nombre d'oraisons prononcées par le célébrant, à voix basse ou haute, auxquelles le diacre ou le peuple font des réponses assez brèves, et qu'il ne s'y trouve ni *Kyrie*, ni *Gloria*, ni Épître, ni Évangile, ni Symbole des apôtres. Le *Canon*, bien qu'il ne soit pas désigné par ce nom, renferme les commémorations des vivants et des morts, l'oraison dominicale, les prières durant le sacrifice et la communion. Telle est la messe de saint Éphrem, que Renaudot n'a pas publiée dans sa collection de liturgies orientales. Il n'a connu ce Père de l'Église de Syrie que par le calendrier des Maronites, où il est inscrit sous la date du 27 janvier. Ce savant a inséré dans sa collection la liturgie de l'évêque d'Édesse, Jacques Zanzale, dont il prétend défendre l'orthodoxie contre l'opinion générale des historiens ecclésiastiques: suivant lui, les jacobites ne sont point hérétiques. Cette prétention
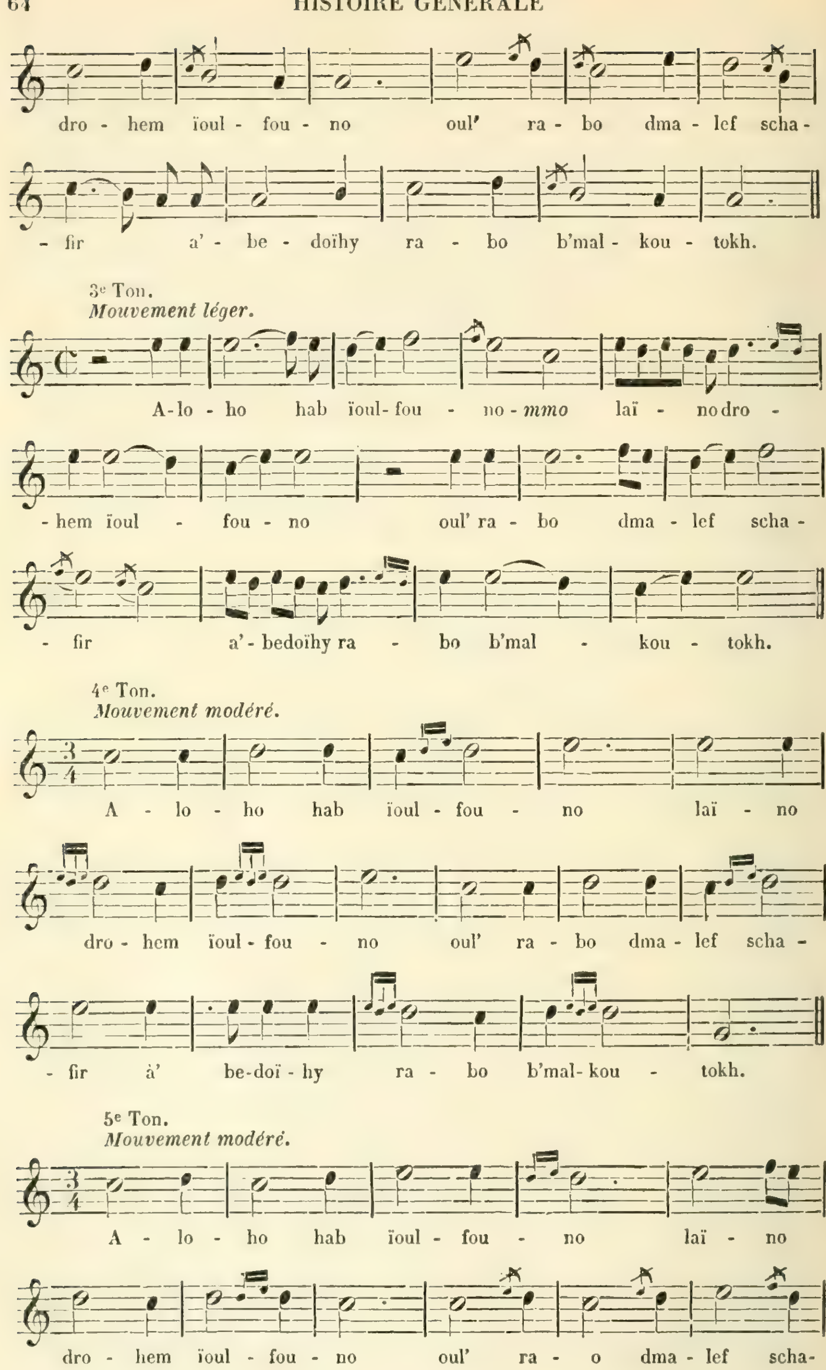
souleva contre lui une vive polémique ; Assemani, savant de premier ordre, né en Syrie, lui reprocha de vouloir retrouver partout la pure doctrine catholique, même chez les hérésiarques les moins douteux. Il ne nous appartient pas de juger ces questions, qui, d'ailleurs, ne se rapportent pas à l'objet de cette histoire. Nous nous bornerons donc, en ce qui concerne l'usage du chant religieux chez les Syriens, à reproduire ici quelques antiennes, en général fort courtes, qui se chantent dans les offices du matin. Dans le rite éphrémoïte, comme dans le jacobite, les paroles d'une même antienne se chantent sur une mélodie différente dans les huit tons, suivant le degré de solennité des fêtes et des époques de l'année. Nous en donnons des exemples.
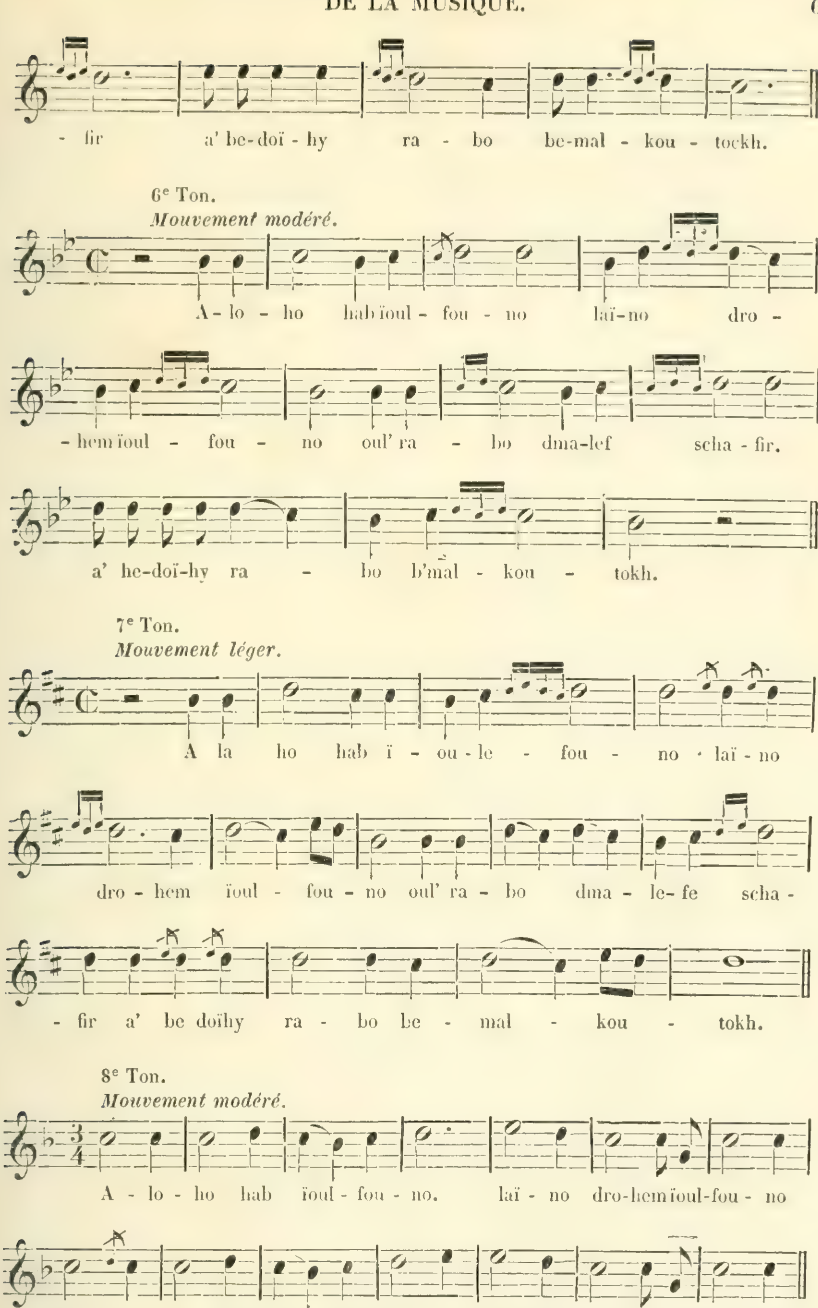
ANTIENNES DU RITE ÉPHRÉMOÏTE.

ܐܠܗܐ ܗܒ ܝܘܠܦܢܐ ܠܝܢܐ ܕܪܚܡ ܝܘܠܦܢܐ
ܘܠܪܒܐ ܕܡܠܦ ܫܦܝܪ ܥܒܕܘܗܝ ܒܗܡ ܒܡ
ܠܟܘܬܟ ܀



(1) Les syllabes ou lettres en caractères italiques sont ajoutées souvent par les chanteurs pour le rhythme musical et ne forment aucun sens. Cet usage est général en Orient.


dro - hem ïoul - fou - no oul' ra - bo dma - lef scha -
- fir a' - be - doïhy ra - bo b'mal - kou - tokh.
3e Ton.
Mouvement léger.
A-lo - ho hab ïoul-fou - no - mmo laï - no dro -
- hem ïoul - fou - no oul' ra - bo dma - lef scha -
- fir a' - bedoïhy ra - bo b'mal - kou - tokh.
4e Ton.
Mouvement modéré.
A - lo - ho hab ïoul - fou - no laï - no
dro - hem ïoul - fou - no oul' ra - bo dma - lef scha -
- fir à' be-doï - hy ra - bo b'mal- kou - tokh.
5e Ton.
Mouvement modéré.
A - lo - ho hab ïoul - fou - no laï - no
dro - hem ïoul - fou - no oul' ra - o dma - lef scha-
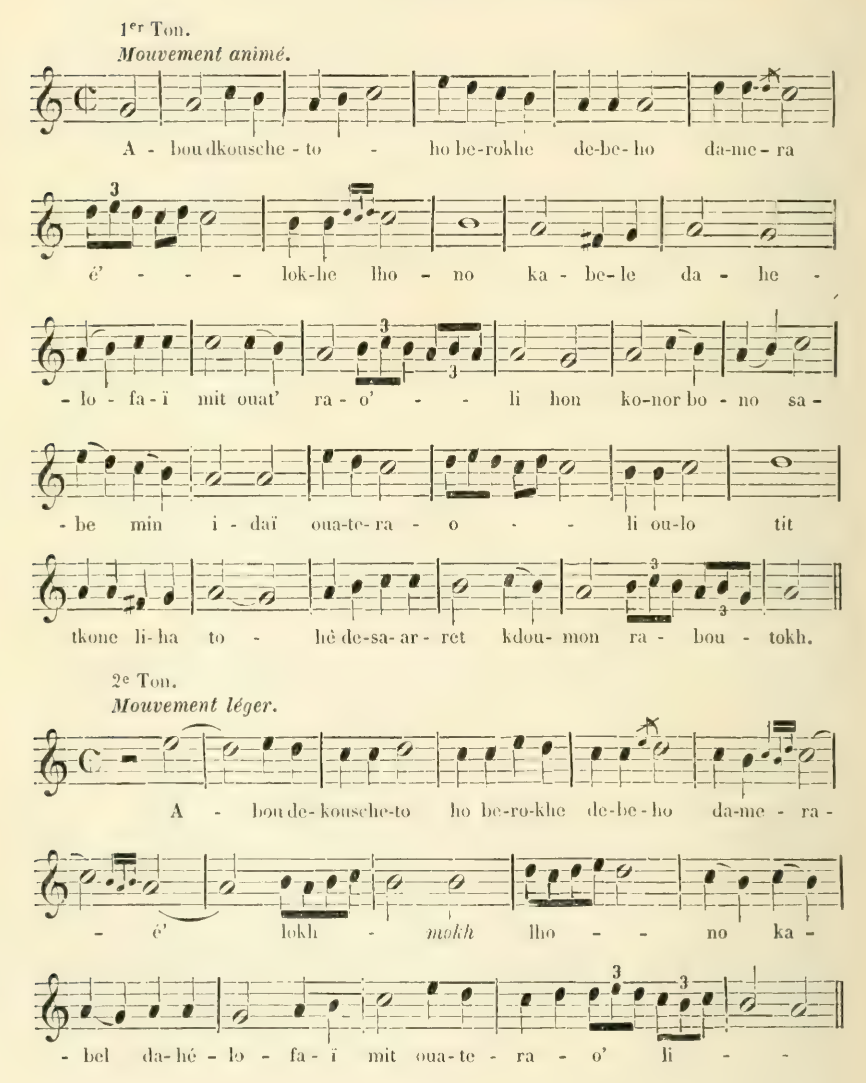

- fir a' be-doï - hy ra - bo be-mal - kou - tockh.
6e Ton.
Mouvement modéré.
A - lo - ho hab ïoul - fou - no laï-no dro -
- hem ïoul - fou - no oul' ra - bo dma-lef scha - fir.
a' he-doï-hy ra - bo b'mal - kou - tokh.
7e Ton.
Mouvement léger.
A la ho hab ï - ou - le - fou - no laï - no
dro - hem ïoul - fou - no oul' ra - bo dma - le- fe scha -
- fir a' be doïhy ra - bo be - mal - kou - tokh.
8e Ton.
Mouvement modéré.
A - lo - ho hab ïoul - fou - no. laï - no dro-hem ïoul-fou - no
oul' ra - bo dma - lef scha - fir a' - be - doïhy ra - bo b'malkou-tokh.
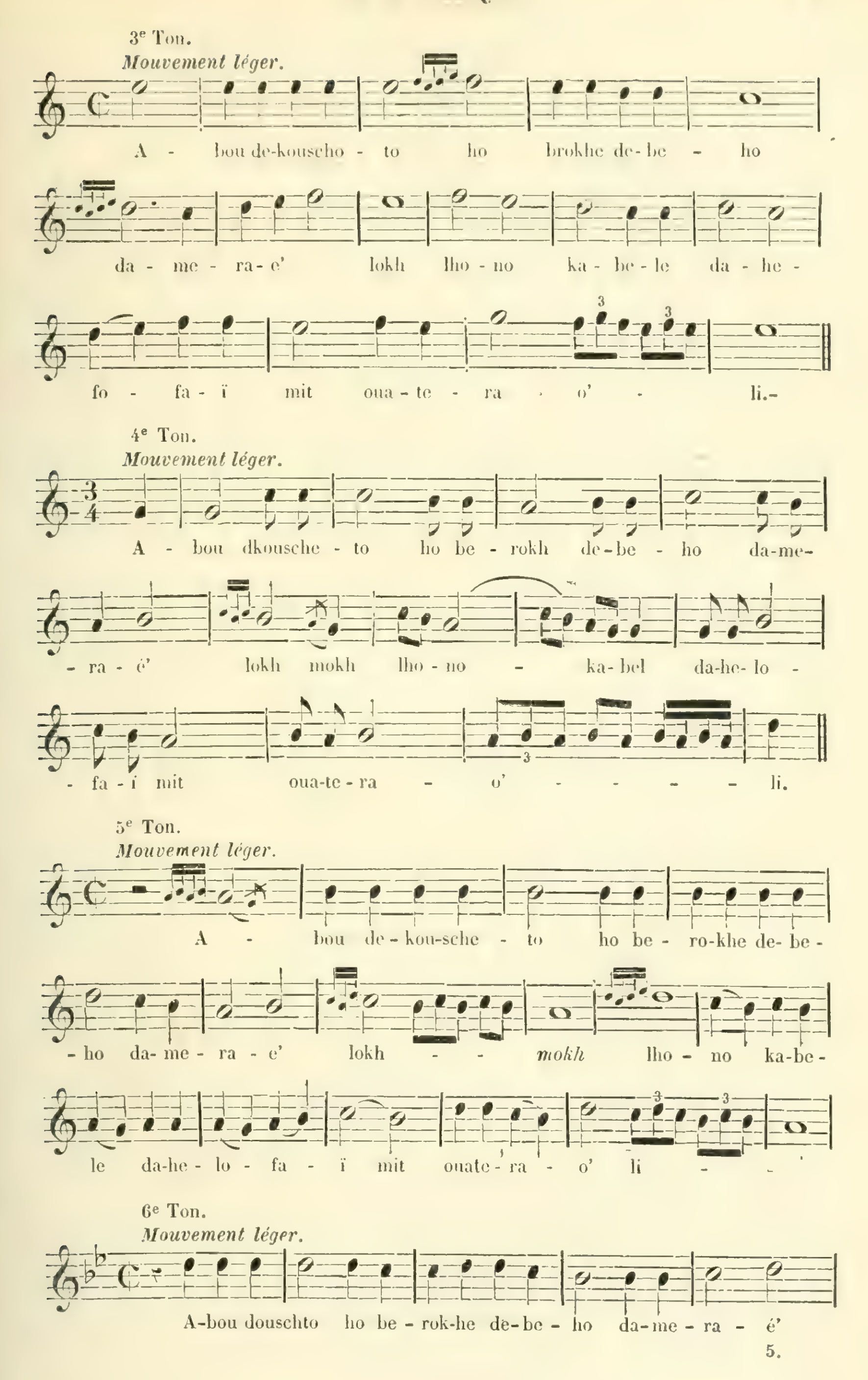
ANTIENNE DU RITE JACOBITE.
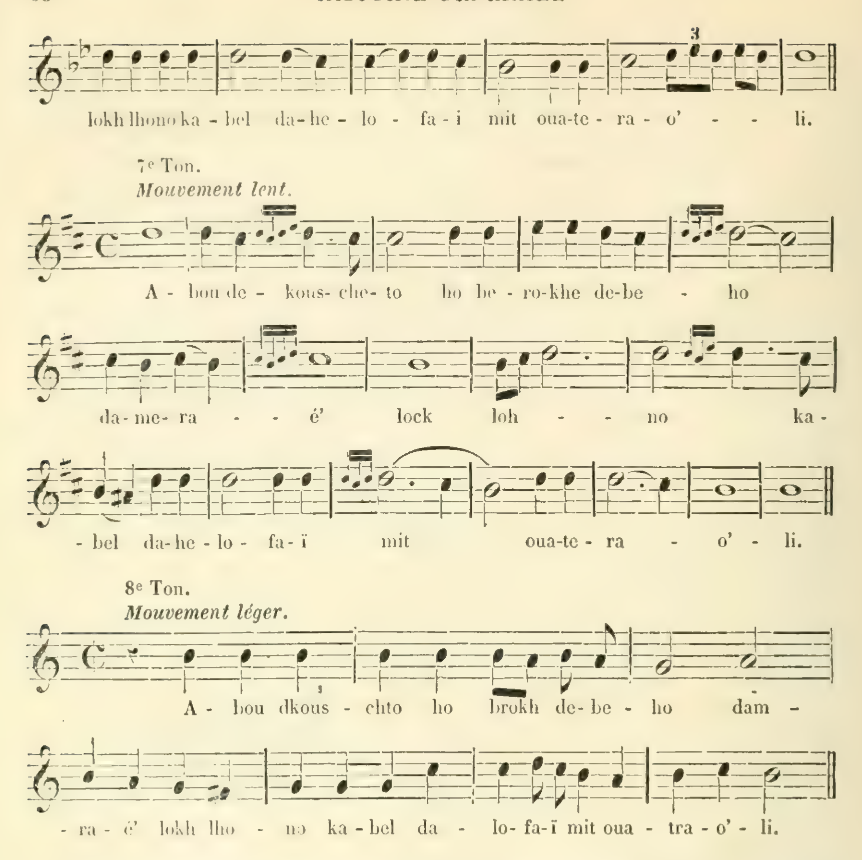
ܐܒܐ ܕܩܘܫܬܐ ܗܐ ܒܪ̈ܟܐ ܕܒܝܐ ܕܡܪܝܐ ܠܟ ܠܗܢܐ
ܩܒܠܐ ܕܚܠܦܝܢ ܡܝܬ ܘܐܬܪܐ ܠܗ ܗܝ ܗܘ ܦܘܪܩܢܐ
ܣܒ ܡܢ ܐܝܕܝ ܘܐܬ ܦܓܪܐ ܠܗ ܘܠܐ ܐܬܒܪܝ ܒܚܛܝܬܐ
ܘܡܟܢܐ ܩܕܡ ܪܒܘܬܟ ܀

1er Ton.

Mouvement animé.




3e Ton.
Mouvement léger.
A - bou de-kouscho - to ho brokhe de-be - ho
da - me - ra- e' lokh lho - no ka - be - le da - he -
fo - fa - ï mit oua - te - ra - o' - li.-
4e Ton.
Mouvement léger.
A - bou dkousche - to ho be - rokh de-be - ho da-me-
- ra - é' lokh mokh lho - no - ka- bel da-he- lo -
- fa - i mit oua-te - ra - o' - - - - - li.
5e Ton.
Mouvement léger.
A - bou de - kou-sche - to ho be - ro-khe de- be -
- ho da- me - ra - e' lokh - - mokh lho - no ka-be-
le da-he - lo - fa - ï mit ouate - ra - o' li - -
6e Ton.
Mouvement léger.
A-bou douschto ho be - rok-he de-be - ho da-me - ra - é'



Deux choses caractéristiques se font remarquer dans le chant liturgique des jacobites; la première est le luxe d'ornements : bien que général chez les nations orientales, il est plus prononcé chez la race arabe, à laquelle appartiennent les Syriens. L'autre particularité du chant jacobite consiste dans l'usage de placer les paroles des antiennes sur autant de mélodies différentes qu'il y a de tons, en modifiant l'orthographe du texte, en y ajoutant des syllabes et même des mots, ou en le contractant par la suppression de certaines lettres. Le chant du rite de saint Éphrem est plus lent, plus noble, plus religieux que celui des jacobites; mais le rhythme de celui-ci est mieux cadencé que l'autre.

L'usage du chant alternatif par une partie du peuple réuni dans l'église, puis par l'autre, paraît être originaire de la Syrie et y avoir été établi par saint Paul, pour les psaumes, qui furent les plus an-

ciennes prières chantées dans les assemblées des néophytes (1). De la Syrie, cet usage s'étendit ensuite dans toutes les églises grecques, où il reçut le nom d'*antiphonie*, c'est-à-dire, des sons entendus de côtés opposés. L'Église de Constantinople fut la première qui adopta cette manière de chanter les psaumes, après celle d'Antioche : elle y fut provoquée par les Ariens, qui s'en étaient emparés comme d'un moyen de séduction sur la multitude. Ayant perdu leurs églises, sous le règne de Théodose, ils se réunissaient sous des portiques et s'y divisaient en deux chœurs, chantant les psaumes, dans lesquels ils intercalaient quelques-uns de leurs dogmes impies, qui pénétraient dans l'esprit du peuple, réuni en foule autour de cette nouveauté. Un de ces chants commençait par des paroles qui répondaient à celles-ci : *Où sont maintenant ceux qui disent que trois sont une puissance unique* (2)? Effrayé du nouveau danger que cette innovation liturgique, ainsi appliquée, faisait courir à la foi du peuple, saint Jean Chrysostome exhorta les fidèles à imiter ce chant alternatif, et les dirigea lui-même. En peu de temps le chœur orthodoxe l'emporta sur celui des hérétiques, et par le choix des mélodies, et par la pompe des processions où s'étalaient toutes les richesses de l'Église : c'est ainsi que fut inauguré, dans l'Église grecque, ce nouveau mode de psalmodie. On verra, dans le livre suivant, comment il s'introduisit dans les Églises d'Occident.

CHAPITRE SIXIÈME.

LE CHANT DE LA LITURGIE ARMÉNIENNE. — SON CARACTÈRE. — SA NOTATION.

L'adoption du christianisme, chez les Arméniens, remonte au troisième siècle. Les premières Églises fondées dans l'Arménie suivirent d'abord le rite grec; plus tard, elles s'en séparèrent sur des questions de dogme et de liturgie, et bientôt il se forma plusieurs sectes,

(1) Théodoret, *Histoire ecclésiast.*, liv. II, chap. XXIV, dit, en termes précis, que les premiers chantants se divisèrent en deux parties, pour chanter alternativement les hymnes davidiques, et que cet usage s'établit d'abord à Antioche.

(2) Sozomène, *Hist. ecclés.*, lib. VIII, cap. VIII.

qui eurent chacune un patriarche. Deux de ces sectes admirent le mariage des prêtres; la troisième, désignée sous le nom de *méchitariste*, resta, sur ce point, fidèle aux traditions des Églises grecque et romaine. Vers le commencement de ce siècle elle s'est réunie à cette dernière et a reconnu la suprématie du pape. Un des grands patriarches arméniens a sa résidence dans un couvent d'Eichmiadzin, près d'Erivan : douze archevêchés ressortent de son autorité. Le deuxième patriarche réside à Sis, à 15 lieues d'Adana, au pied du Tauras : il est le chef de l'Église unie. Le troisième patriarche, indépendant, a son siége dans l'île d'Aghtamar, au milieu du lac de Van; il suit le rite grec. Les populations chrétiennes des trois patriarcats forment un total d'environ deux millions d'individus.

Les Arméniens sont d'origine indo-scythe et descendent, selon toute apparence, d'une des plus anciennes migrations bactriennes. Leur langue, comme l'a démontré Schröder (1), n'a pas d'analogie avec les langues sémitiques : elle en diffère par ses voyelles, qui sont au nombre de huit, et par des diphthongues; elle en diffère aussi par son système grammatical, qui est celui des langues dérivées du sanscrit. Les Arméniens appartiennent donc à la race la plus favorisée par l'intelligence et par la faculté de perfectionnement : s'ils n'ont pas pris, comme corps politique, un développement plus considérable, c'est que, trop peu nombreux et placés au milieu des grandes nations chaldéenne, assyrienne, perse et scythe, ils furent tour à tour soumis à leur puissance et opprimés par elles. Dans des temps plus rapprochés, l'Arménie eut encore à souffrir des formidables invasions arabe, mongolique et turcomane : de ces circonstances désastreuses il résulta qu'un peuple éminemment civilisateur n'a point accompli sa mission. Quelques savants ont remarqué les rapports existants entre certaines inscriptions lydiennes et la langue arménienne : d'où ils ont tiré, par induction, la conclusion probable que les Arméniens et les Lydiens ont appartenu à la même migration indo-scythe, dans une antiquité très-reculée. On peut voir, à ce

---

(1) *Thesaurus linguæ armenicæ, antiquæ et hodiernæ. Amstelodami,* 1660. Voir surtout l'introduction de cet ouvrage, intitulée : *Dissertatio de antiquitate, fatis, indole atque usu linguæ armenicæ,* cap. I. Quoique Schröder n'ait pas eu connaissance des langues ariennes de l'Inde et de la Perse, il a parfaitement établi ce qui distingue la langue arménienne de l'hébreu, du chaldéen et du syriaque, et ses rapports avec le grec et le latin.

sujet, ce que nous en avons dit dans le second volume de notre Histoire (1).

La liturgie arménienne a beaucoup de points de contact avec celle de l'Église grecque, mais elle en diffère quant à la part que celle-ci donnait au peuple dans la célébration de la messe, pendant les premiers siècles, et que les prêtres arméniens n'ont pas admise, ayant établi un chœur de neuf clercs pour le chant. A l'exception de certaines grandes solennités, le rite grec ne place à l'autel, près du célébrant, que le diacre et le sous-diacre : chez les Arméniens, le célébrant, toujours revêtu de la chape, est accompagné de six prêtres à l'autel, et les neuf chantres, debout dans le chœur, en face de l'autel, n'ont ni siéges ni bancs.

L'office se fait en langue arménienne, laquelle est douce, harmonieuse, favorable au chant, et où n'interviennent ni le nasillement, ni l'accent guttural, comme dans le chant des autres peuples orientaux. La messe arménienne est longue et accompagnée de beaucoup de cérémonies. Les voyageurs ont remarqué, en effet, que la célébration des offices se fait, chez les Arméniens, avec plus de pompe que chez la plupart des peuples chrétiens, qu'ils ont plus de dévotion et qu'ils sont rigides observateurs des jours de jeûne et d'abstinence. Après l'*introït*, les clercs chantent le psaume 99 (*Jubilate Deo omnis terra*, etc.); puis le célébrant récite de longues oraisons. Ces prières terminées, il se retire derrière un rideau placé près de l'autel ; pendant ce temps les clercs chantent le graduel du jour, suivi d'un long cantique. Vers la fin du cantique, le célébrant remonte à l'autel et prépare l'oblation : il récite une oraison, puis encense l'autel, pendant que les clercs chantent l'hymne d'encensement, composée de quatre grands couplets. Les quatre chantres placés à la droite du chef du chœur disent la première strophe, après que celui-ci a donné le ton de l'hymne ; puis les quatre chantres de la gauche disent la deuxième strophe ; les chantres de la droite reprennent la troisième, et ceux de la gauche terminent l'hymne.

L'hymne finie, le diacre dit : *Bénissez le Seigneur*, et l'officiant, revenu à l'autel avec ses acolytes, dit : *Que soit béni le règne du Père, du Fils et du Saint-Esprit;* après quoi les chantres répètent l'*introït*

---

(1) Liv. VI, chap. I, p. 357.

propre du jour, suivi d'une oraison dite à voix haute par le prêtre. Cette prière est suivie du chant d'un psaume, puis de l'hymne propre du jour, pendant que le célébrant prie secrètement. L'hymne finie, le diacre s'écrie : *Proschume*, mot grec (προσχῶμεν) qui signifie, *soyons attentifs !* Cette exclamation a pour objet le chant *trisagios*, trois fois saint (ἅγιος) que les Grecs chantent de cette manière : *Dieu saint, saint et fort, saint et immortel, ayez pitié de nous.* Après ce chant, le célébrant dit une oraison à voix basse ; elle est suivie d'une litanie chantée alternativement par le diacre et le chœur. Une oraison courte succède à cette litanie, puis le célébrant va s'asseoir pendant que les clercs chantent un psaume en rapport avec l'office du jour, suivi de la lecture des prophéties et des épîtres apostoliques auxquelles on ajoute l'*Alleluia*, s'il est convenable au jour. Cela terminé, le prêtre retourne à l'autel, et le diacre dit à haute voix : *Levez-vous et écoutez avec crainte ;* puis il lit l'évangile, suivi de ces paroles chantées par tous les prêtres avec les clercs : *Gloire à vous, Seigneur notre Dieu.* Le *Credo,* qui vient immédiatement après, est suivi d'une seconde litanie.

Le canon de la messe commence ensuite, peu différent de celui de la liturgie romaine, mais plus développé, particulièrement dans les commémorations des vivants et des morts. Pendant la consécration, les clercs chantent une antienne qui varie en raison des solennités. Avant la communion, le diacre et les clercs chantent une troisième litanie, puis le peuple chante le *Pater noster,* ayant les bras étendus. Avant la communion, le diacre fait de nouveau son exclamation : *Proschume* (soyons attentifs), et une quatrième litanie est dite, mais non chantée par le prêtre, le diacre et le chœur. Pendant la communion, les six prêtres et les chantres sont prosternés sur le marbre.

Après la communion, le célébrant dit les oraisons, pendant que les clercs chantent une antienne ou un répons, suivant le jour ; puis le diacre donne la communion aux clercs d'abord, ensuite au peuple, pendant que le prêtre dit les oraisons secrètes. La messe se termine par la bénédiction solennelle (1).

---

(1) *Liturgia armena, trasportata in italiano per cura del P. Gabriele Avedichia mechitarista* (en arménien et en italien). Venise, 1832, in-8°.

Les longs développements liturgiques de la messe arménienne, dont nous venons de présenter le sommaire, se retrouvent dans les autres offices du jour et de la nuit qui se font dans les monastères; cependant la durée de ces offices ne résulte pas, comme dans le chant des Coptes, dont il sera parlé au chapitre suivant, de la longueur excessive des phrases de la mélodie sur un seul mot, ou même sur une syllabe, car les paroles chantées se disent sans lenteur chez les Arméniens.

La tonalité du chant arménien n'offre aucune régularité dans son système : on y voit quatre tons principaux et quatre autres tons, appelés *plagaux* par Villoteau (1), d'après Schröder (2), mais qui semblent devoir être appelés plutôt *parallèles*, traduction du mot arménien *Koghmn*, կողմն, *côté*. Aucun ordre n'est gardé dans la classification de ces tons : on ne comprend pas, par exemple, quelle relation il peut y avoir entre le troisième ton et son plagal ou parallèle. D'autre part on n'aperçoit pas de différence entre le deuxième ton et son parallèle ou plagal. Le parallèle du premier ton est plus élevé d'une quarte que le ton principal; le troisième plagal est à la tierce supérieure de son authentique, et le quatrième est à la quarte inférieure du ton principal. Ces tons ne sont point déterminés par des gammes dans les *charaknots* ou livres d'hymnes et de cantiques en usage dans les églises arméniennes : ces livres renferment seulement une liste des tons, suivie de leurs formules d'intonations. Parmi les copies manuscrites de ces charaknots qui se trouvent à la Bibliothèque nationale de Paris, il en est une précieuse, datée de 1380 (3), dans laquelle la table des tons est ainsi disposée.

1. *Arradschin tsain*, առաջին ձայն, le premier ton.
   1. (*Arradschin koghmn*, առաջին կողմն, le premier côté (premier ton parallèle).
2. *Jerkrord tsain*, երկրորդ ձայն, le deuxième ton.
   2. (*Avag koghmn*, աւագ կողմն, le deuxième côté (principal parallèle).

---

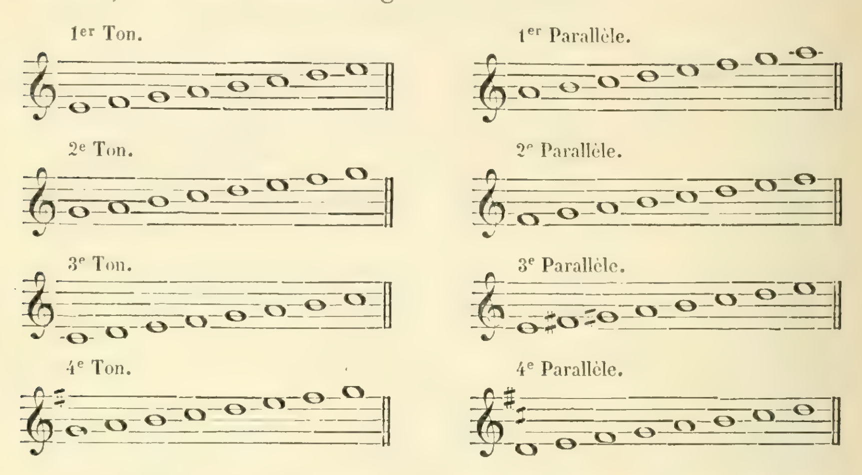
(1) Ouvrage cité, p. 340.

(2) Ouvrage cité, p. 245.

(3) N° 21, in-fol. des manuscrits arméniens. On peut également consulter les n°s in 4°, 32, 34, 35, 36, 37 et 38, in 8° de la même bibliothèque, qui sont aussi des *charaknots*. Ce mot arménien est un composé de *Schar*, շար, rangée, et de *Akn*, ակն, perle, c'est-à-dire *collier de perles des chants sacrés*.

3. *Jerrord tsain*, երրորդ ձայն, le troisième ton.
 3. (*Warr*, վառ, dur (troisième parallèle).
4. *Tschorrord tsain*, չորրորդ ձայն, le quatrième ton.
 4. (*Wjerdsch*, վերջ, la fin (dernier parallèle).

D'après les intonations formulées de ces tons, qu'on verra tout à l'heure, nous avons établi les gammes suivantes :



Les mélodies arméniennes, souvent renfermées dans un petit nombre de notes différentes, ne s'étendent presque jamais dans toute l'étendue de l'octave du ton : de là résulte la difficulté de distinguer celui auquel appartient tel ou tel chant d'hymne, d'antienne ou de répons. Pour éviter l'incertitude à ce sujet, les anciens auteurs de chants liturgiques ont imaginé des formules d'intonations pour les huit tons, lesquelles précèdent chaque pièce que doit chanter le chœur, et sont exécutées par le premier chantre. Connaissant ces formules, tous les membres du chœur sont immédiatement informés du ton de la mélodie qu'ils doivent chanter, ainsi que des formes d'ornements qu'ils y peuvent introduire. Les formules d'intonation sont aussi une prière dont le texte est celui-ci : Օրհնեսցուք ըզՏէր՝ զի փառօք է փառաւորեալ : *Louons le Seigneur, parce qu'il s'est glorieusement glorifié.*
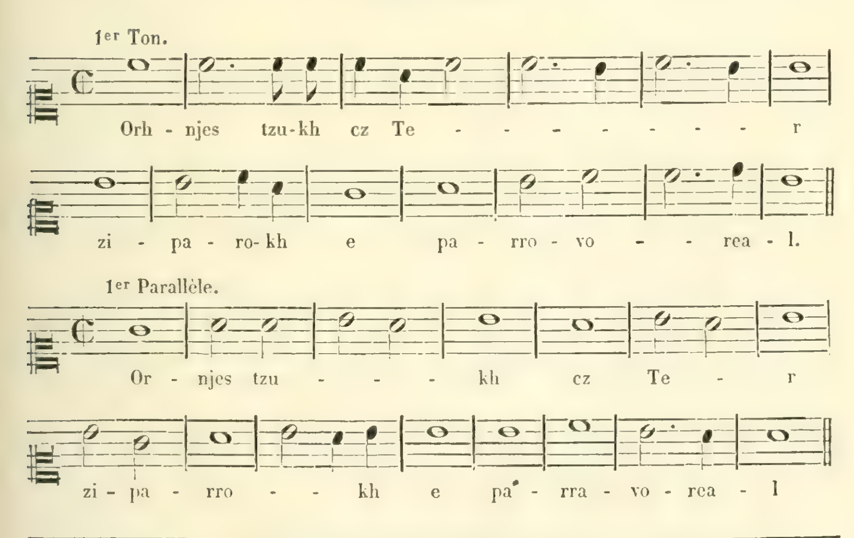
Schröder est le premier savant européen qui ait publié les formules d'intonation du chant liturgique des Arméniens (1) : bien qu'on y

(1) Ouvrage cité, p. 246, 248.
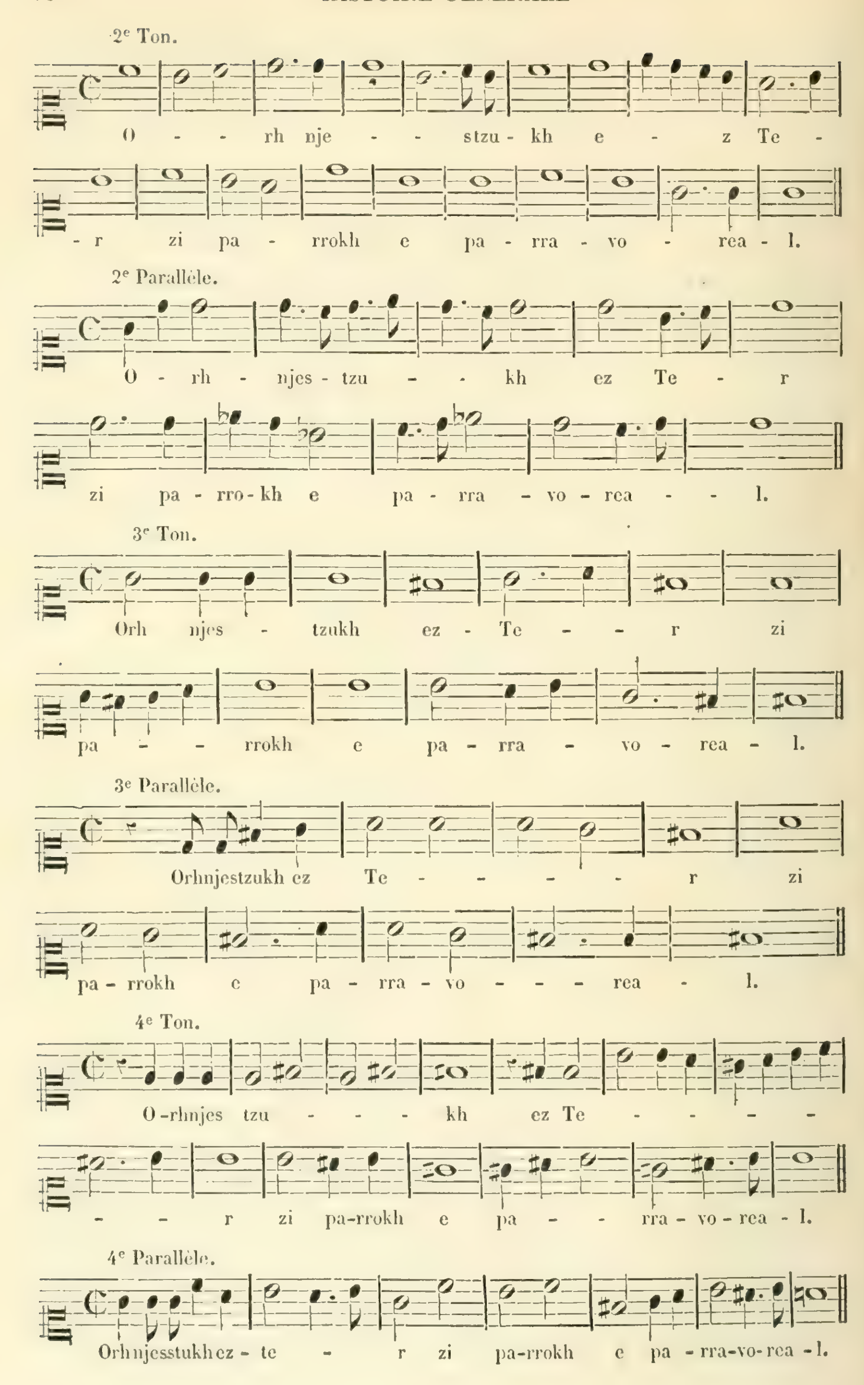
reconnaisse les mouvements radicaux de la voix, il n'y a pas moins lieu de s'étonner de trouver dans le livre de l'érudit orientaliste ces formules entièrement dépouillées des ornements qui en sont inséparables, et que Villoteau a notés sous la dictée d'un bon chantre arménien. Soit que la version de Schröder lui ait été fournie dépouillée des notes d'ornement indiquées par les signes de la notation, soit que lui-même les ait supprimées, il est permis de dire que la musique de ces formules a perdu tout ce qui lui donnait son caractère de chant oriental, et que ces mêmes formules sont devenues méconnaissables. Cependant, un savant orientaliste de nos jours ayant reproduit la version de Schröder, comme une autorité, dans un opuscule intéressant concernant le chant liturgique des Arméniens (1), nous croyons devoir la mettre ici en comparaison avec celle de Villoteau, afin de prémunir les lecteurs contre les fausses traditions qui se sont répandues des chants de l'Orient et qui, trop longtemps, ont été un obstacle à la connaissance vraie du goût et des habitudes musicales des peuples asiatiques.

INTONATIONS DES HUIT TONS ARMÉNIENS,

suivant Schröder.
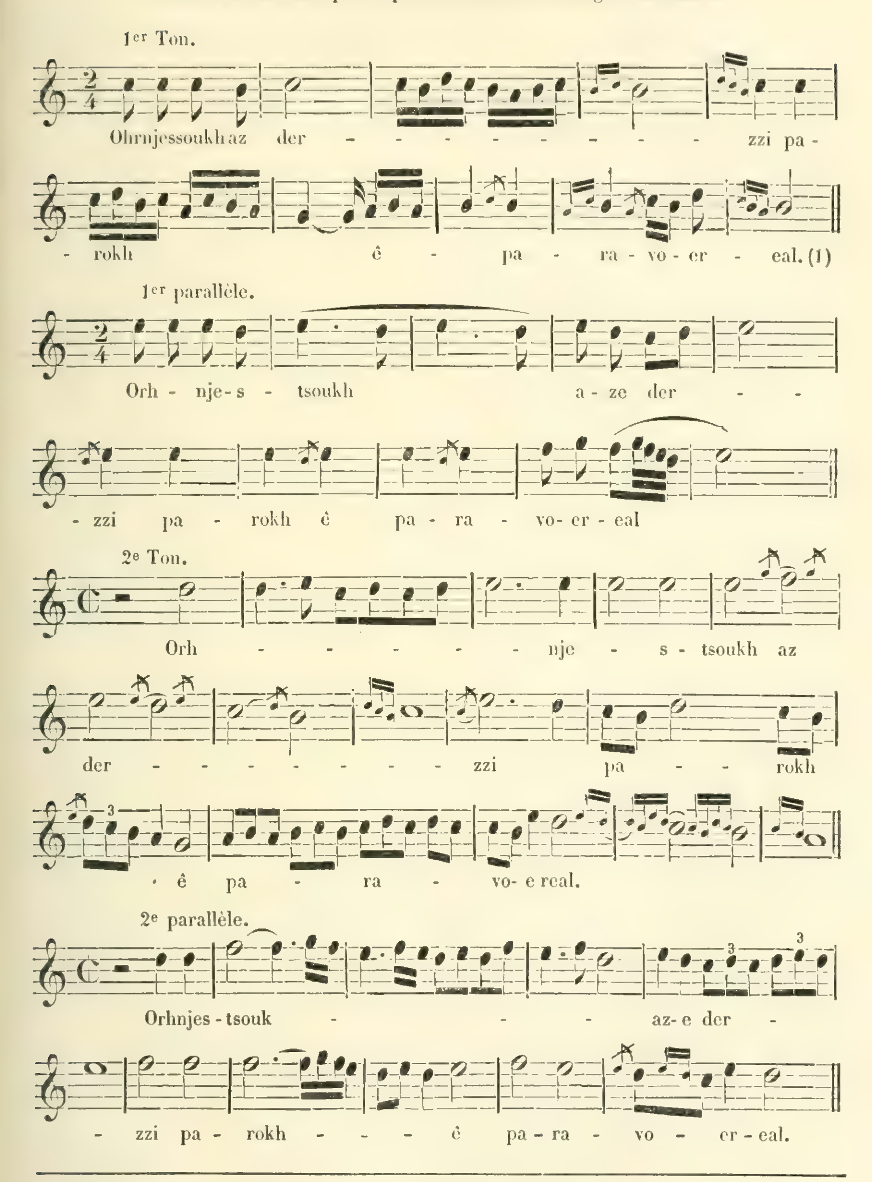


(1) M. le professeur Petermann, *Ueber die Musik der Armenier*, dans le *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*, Ver Band (Leipsick, 1851), p. 363 et suiv.


2e Ton.
O - - rh nje - - stzu - kh e - z Te -
- r zi pa - rrokh e pa - rra - vo - rea - l.
2e Parallèle.
O - rh - njes - tzu - - kh ez Te - r
zi pa - rro - kh e pa - rra - vo - rea - - l.
3e Ton.
Orh njes - tzukh ez - Te - - r zi
pa - - rrokh e pa - rra - vo - rea - l.
3e Parallèle.
Orhnjestzukh ez Te - - - - r zi
pa - rrokh e pa - rra - vo - - - rea - l.
4e Ton.
O-rhnjes tzu - - - kh ez Te - - - -
- - r zi pa-rrokh e pa - - rra - vo - rea - l.
4e Parallèle.
Orhnjesstukh ez - te - r zi pa-rrokh e pa - rra-vo-rea -l.

INTONATIONS DES HUIT TONS ARMÉNIENS

dictées à Villoteau par le premier chantre de l'église du Caire.



(1) On remarque, dans la version du chantre arménien du Caire, quelques différences de prononciation avec la précédente.

3e Ton.

Orhnje - s tsouk a - ze der - - zzi

pa - - rokh ê pa - ra - vo - er - eal.

3e parallèle.

Orh nje - ne - es - tsoukh az - der - - -

- - - - - zzi pa - - rokh

- ê pa - ra - vo- er - eal.

4e ton.

Orh njes - tsouk a - ze - der - - - - -
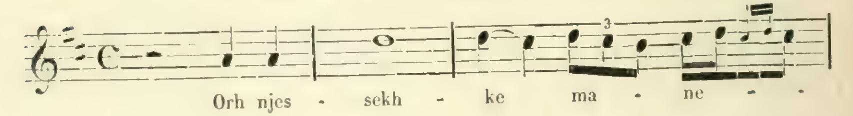
- - - - - - zzi pa - - rokh
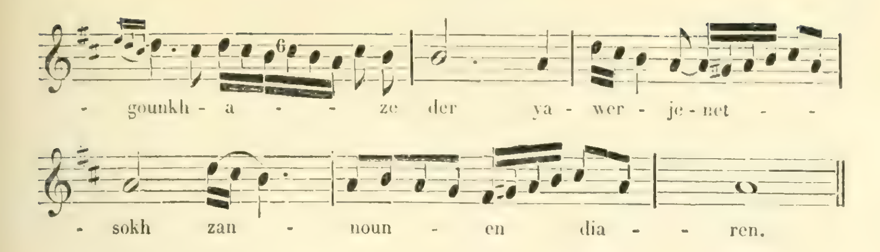
ê - - - pa - ra - - vo - - er - eal.

4e parallèle.

Orhnjes - tsoukh a- ze - der-zzi pa - rokh ê - pa - ra - vo- er - eal.

Dérivé (?) du quatrième parallèle ou neuvième ton.





Des divergences considérables, radicales, se font remarquer dans la comparaison des deux séries de formules qu'on vient de voir : il est donc nécessaire de reconnaître, entre ces deux traditions, quelle est la véritable. L'examen attentif de toutes deux nous fait voir d'abord qu'à l'exception du premier ton, où l'on peut découvrir une certaine analogie entre la formule de Schröder et celle de Villoteau, tous les autres sont essentiellement différents. Ainsi, le premier parallèle est dans les notes relativement graves et a le caractère majeur dans la formule de Schröder; il est mineur et aigu dans celle de Villoteau. Chez Schröder, le deuxième ton est majeur; il est mineur chez l'autre écrivain, et leurs notes initiales et finales sont différentes. Le deuxième parallèle est absolument mineur dans la formule de Villoteau; il est majeur dans la première moitié de celle de Schröder et mineur dans la seconde; du reste, elles n'ont pas le moindre rapport dans la forme. Les formules du troisième ton sont majeures chez les deux écrivains, mais c'est le seul point par lequel elles se ressemblent. Le troisième ton parallèle est majeur dans la formule de Schröder, mineur dans celle de Villoteau, et les deux mélodies sont sans analogie. Le quatrième ton est grave et majeur dans la formule de Schröder, il est d'ailleurs étranger aux tons par ses dièses; il est aussi majeur chez Villoteau, mais ses notes sont aiguës, et les deux formes sont complétement différentes. Il est de toute évidence que les gammes de l'un de ces écrivains ne sont pas celles de l'autre. Enfin, les phrases à longues notes qu'on voit dans les formules de Schröder, lesquelles sont aussi sans ornements du chant, sans les moindres *appogiatures*, sont absolument contraires au goût oriental, tandis que celles de Villoteau y sont parfaitement conformes; leur analogie avec les mélodies du livre de chant de l'église arménienne, publié à Constantinople en 1828, est saisissante, ainsi qu'on le verra tout à l'heure. Villoteau a noté ses for-

mules sous la dictée du premier chantre de l'église arménienne du Caire; Schröder n'indique pas la source où il a puisé les siennes. Aucun doute ne peut s'élever sur la bonne foi de ce savant respectable; mais il n'était pas musicien; il y a donc lieu de croire que quelqu'un a trompé sa confiance, en lui donnant des formules supposées.

La question de l'origine du système de tonalité du chant de l'Église arménienne ne peut pas être résolue historiquement. Au premier aspect, on serait tenté de croire qu'il a dû être emprunté au chant de l'Église grecque, les Arméniens n'ayant embrassé le christianisme qu'au troisième siècle, sous l'influence de quelques évêques de cette même Église; cependant il n'en est point ainsi, les deux tonalités étant établies sur des bases différentes. Antérieurement à leur conversion, les Arméniens, qu'on sait avoir été un des peuples les plus anciennement établis en Asie, et qui occupent encore la contrée où ils étaient au temps des empires de Chaldée et d'Assyrie, les Arméniens, disons-nous, eurent des relations fréquentes avec les Lydiens: leur origine était la même; ils parlaient des langues analogues et chantaient dans les mêmes modes musicaux, car le quatrième ton du chant arménien est exactement conforme au mode lydien de l'antiquité : c'est tout ce qu'il nous est permis de constater. Y a-t-il eu réforme du système tonal des Arméniens après qu'ils furent devenus chrétiens? Nous ne trouvons sur cela que des renseignements assez vagues chez leurs historiens.

Les plus anciens chants liturgiques, suivant les traditions arméniennes, furent composés par *Sahac* le grand, *Katholicos* ou patriarche de l'Église arménienne, et par son collègue et ami *Mesrop*, inventeur, ou plutôt réformateur de l'alphabet : tous deux vivaient dans la première moitié du cinquième siècle. Parmi leurs nombreux disciples, quelques-uns des plus instruits furent envoyés en Grèce, en Syrie et en Égypte, pour communiquer aux Arméniens, par des traductions, les ouvrages grecs et syriens les plus importants pour leur instruction. Pendant ce temps, Sahac et Mesrop fondèrent des écoles, traduisirent la Bible et les écrits liturgiques des Grecs, fixèrent les fêtes du calendrier et mirent en ordre la liturgie de leurs églises. Ce furent eux aussi qui formulèrent les huit tons et y adaptèrent les chants des offices. La connaissance que nous avons de la tonalité du chant de l'Église grecque nous permet d'af-

firmer que ce n'est pas à cette source que Sahac et Mesrop ont puisé les huit tons du chant arménien : on y retrouve plutôt un système analogue à la tonalité syrienne, mais non identique. Un auteur arménien de nos jours (1) a écrit un commentaire sur les chants de l'Église arménienne connu seulement par la citation qu'en a faite M. le professeur Petermann (2) : il y est dit que les premiers chrétiens n'avaient aucun chant d'église ; que d'abord les psaumes furent simplement récités, mais que, plus tard, ils furent chantés sur les huit tons différents. Cette assertion contredit les paroles de saint Paul qui, vers le milieu du premier siècle, recommandait le chant des psaumes aux assemblées des nouveaux convertis. La récitation simple et parlée des psaumes, comme de toute autre poésie, fut inconnue aux peuples anciens, particulièrement aux Orientaux. Le chant des psaumes se fit d'abord sur des mélodies populaires ; il ne paraît pas que leurs formules, dans les huit tons, aient précédé le troisième siècle.
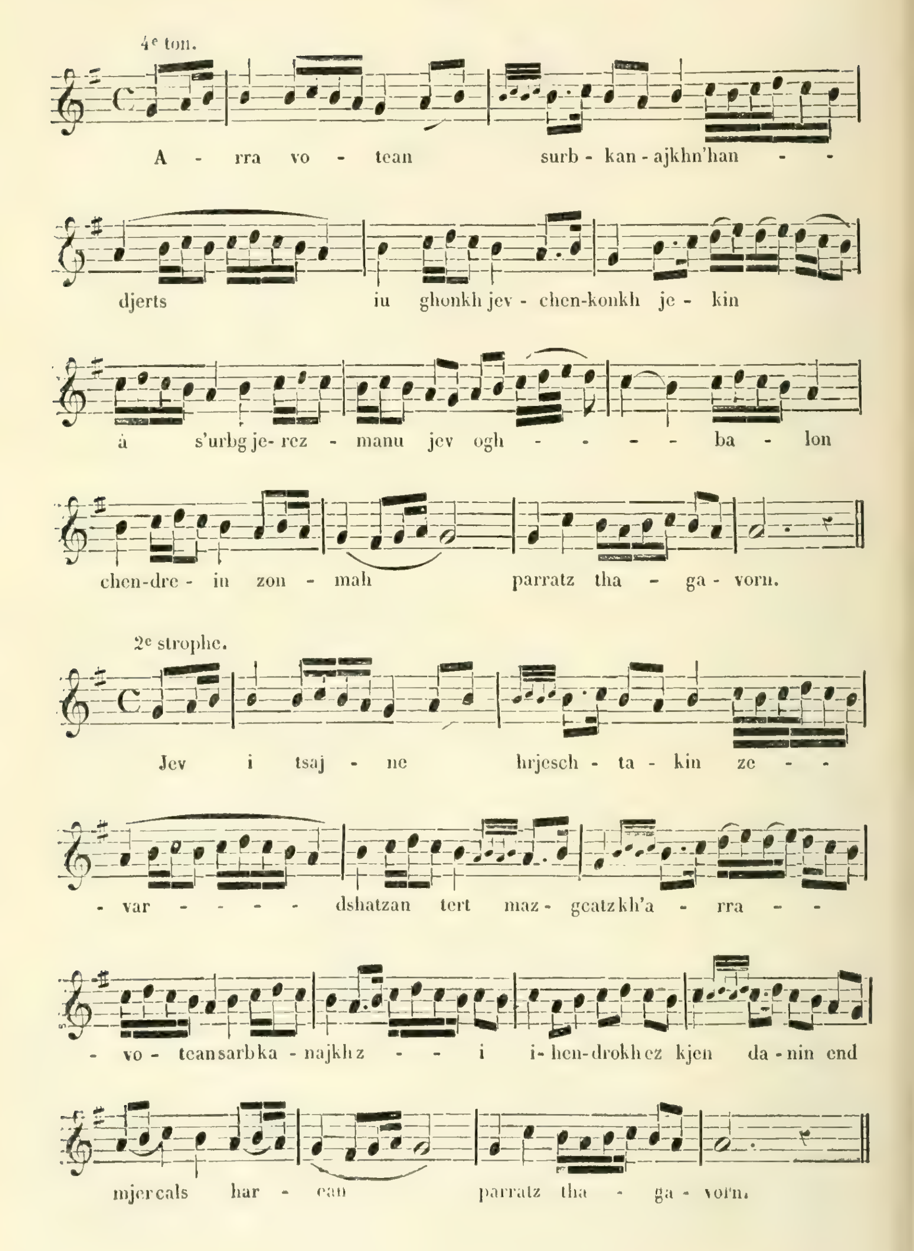
Il nous reste maintenant à démontrer que les formules d'intonations des huit tons du chant arménien publiées par Villoteau, et que nous avons reproduites, sont conformes au goût des mélodies chantées dans l'Église. Pour faire cette démonstration, nous avons un guide sûr dans la traduction donnée par le premier chantre de l'église des méchitaristes de Saint-Lazare, à Venise, de quelques mélodies du livre de chant arménien publié à Constantinople en 1828 par M. le professeur Petermann, savant auteur d'une grammaire arménienne. Le chantre les a notées à la clef d'*ut* sur la quatrième ligne, qui est celle de la voix de ténor ; nous les transposons d'une octave, à la clef de *sol* sur la deuxième ligne, plus connue de la plupart des lecteurs. Remarquons aussi que le chantre arménien a mesuré les ornements du chant, qui seraient plus librement rendus par des petites notes.
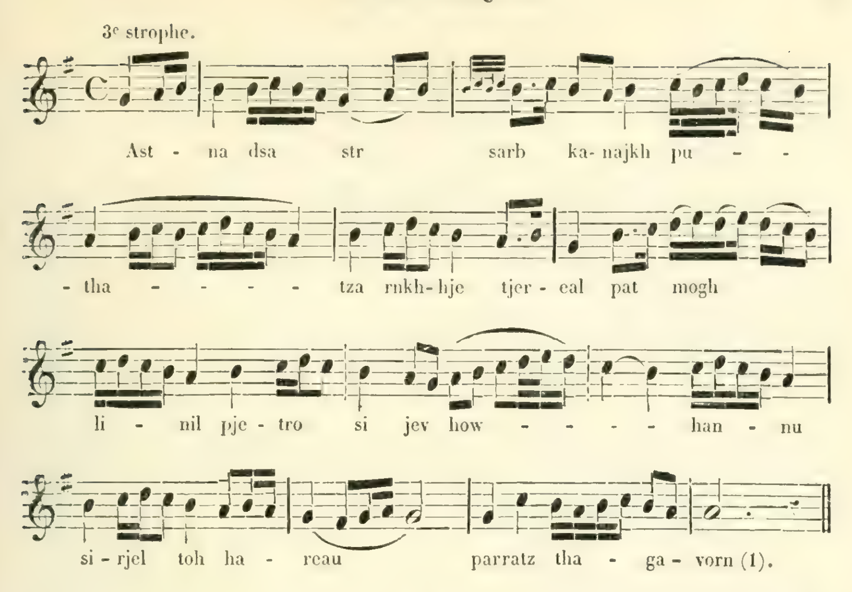
---

(1) M. Gabriel Avedichian, auteur de la *Liturgia armena*, cité plus haut.
(2) Ouvrage cité p. 366.
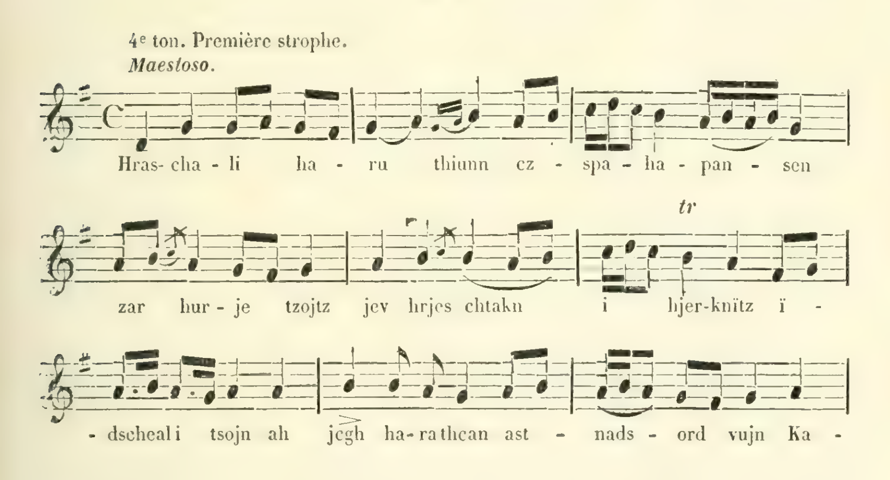
CHANTS DE L'ÉGLISE ARMÉNIENNE.

N° I.





N° II.
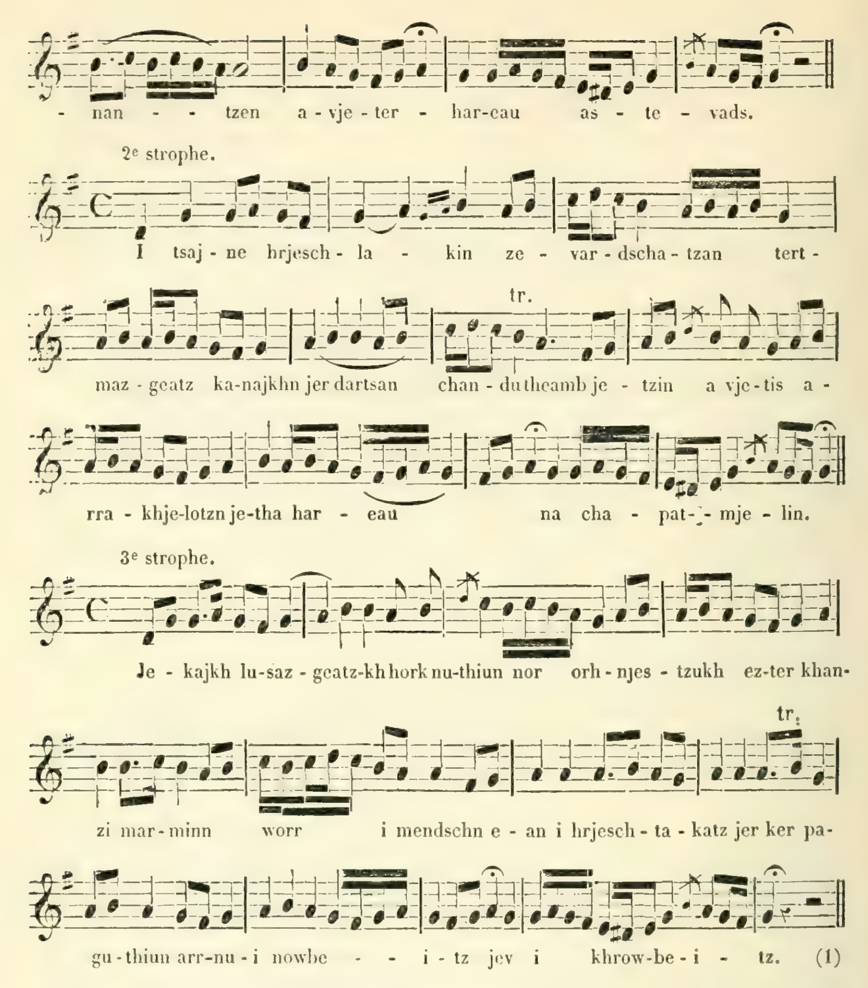


(1) « Le matin étant venu, les saintes femmes se rendirent au saint sépulcre avec de l'huile et « des aromates, et en pleurant cherchèrent le roi de gloire immortelle.

« Et par la voix d'un ange elles furent rendues à la joie, lorsqu'il leur dit : Qui cherchez-vous « ici parmi les morts ? Le roi de gloire est russuscité.

« Ayant entendu ces paroles, les saintes femmes se hâtèrent d'aller informer Pierre et Jean « que le roi de gloire était ressuscité. »

Hymne pour le dimanche de la Résurrection, tiré du livre de chant arménien de Constantinople (1828), p. 348.



Après avoir transcrit ces chants et quelques autres, M. le professeur Petermann fait la remarque *qu'il est douteux que l'influence*

---

(1) « La miraculeuse résurrection frappe d'épouvante les gardiens, et l'ange, descendant « du ciel, annonce aux femmes, d'une voix formidable, la résurrection du fils de Dieu, en di- « sant : *Dieu est ressuscité.*

« Consolées dans leur douleur par la voix de l'ange, les femmes retournèrent avec joie « annoncer aux Apôtres que Dieu était ressuscité, comme il avait été prédit.

« Vous, qui êtes éclairés de la lumière divine, venez et louons de nouveau le Seigneur, « parce que le corps qu'il a pris parmi nous, a été enlevé au ciel par les anges, les séraphins « et les chérubins en adoration. »

Tiré du livre de chant de Constantinople, p. 362.

arabe ait été aussi importante sur la musique des Arméniens que sur leur poésie (1). Si le savant orientaliste entend par *la musique arménienne* les chants de l'église, ils n'ont pu être inspirés, dans la première moitié du cinquième siècle, par les Arabes, qui ne sont sortis de leurs déserts et n'ont commencé leurs conquêtes que dans le septième; mais il n'en est pas moins certain que ces chants ont le caractère d'un goût sémitique qui doit remonter à la plus haute antiquité, puisque nous le trouvons dans les accents toniques de la Bible. Ce goût n'a pu commencer subitement, chez les Arméniens, par les travaux de Sahac et de Mesrop : ce que les missionnaires de ceux-ci ont rapporté, dans leur patrie, de chez les Syriens, l'un des plus anciens peuples entre les Sémites, n'a pu être que le choix de certaines gammes pour le chant de l'église et des formes liturgiques. Quant au caractère des mélodies populaires, il existait incontestablement quelques milliers d'années auparavant. On ne peut trop combattre la fausse idée de la possibilité d'un changement soudain des penchants et des habitudes d'un peuple dans ses chants : ces transformations ne peuvent s'opérer que lorsque la musique, devenue un art, est entrée dans la voie du progrès, ce qui n'a eu lieu qu'une fois, dans les temps modernes.

Les Arméniens ont une notation pour leurs chants liturgiques. Comme dans la notation de l'Église grecque, ou, pour parler d'une manière plus générale, comme dans les notations orientales les plus anciennes, la plupart des signes indiquent des groupes divers de sons, et les intonations qu'ils représentent ne se déterminent que par le ton du chant où ils sont employés. Il est vraisemblable que les signes de la notation arménienne, bien que différents de ceux de l'Église grecque, laquelle était plus ancienne d'environ deux siècles, ont été faits à l'imitation de ceux-ci, sinon pour la forme, du moins quant à l'objet qu'on se proposait. Les signes de la notation arménienne, au nombre de vingt-quatre, ont tous des noms qui désignent leurs formes, plutôt que leur emploi dans la pratique. C'est ainsi que quelques-uns sont appelés *փուշ*, *pouch,* épine ;

(1) « Denn ob der Einfluss der Araber auf die Musik der Armenier eben so bedeutend « gewesen sei, als auf die Poesie derselben. »
Ouvrage cité, p. 365.

բութ, *pouth*, (accent) grave; պարոյկ, *barouk*, courbe; երկար, *orgar*, long, etc. Nous croyons devoir nous abstenir de traduire les noms arméniens des signes, qui, dans l'ouvrage de Schröder, sont rendus en latin, et, dans la dissertation de M. Petermann, en allemand; nous préférons faire de ces signes un tableau qui présente leurs significations musicales, ce que n'ont fait ni ces auteurs, ni Villoteau. Avant de les présenter aux lecteurs, nous allons constater certains faits qui s'y rattachent.

En premier lieu, nous nous sommes assuré de l'exactitude des formes données par Schröder à chacun de ces signes, par leur comparaison avec les anciens *charaknots* de la Bibliothèque nationale de Paris, ainsi qu'avec le livre de chants publié à Constantinople, en 1828 : cet examen nous a prouvé la parfaite ressemblance des uns et des autres. Ces caractères sont ceux qui ont été reproduits par Villoteau dans l'ouvrage souvent cité par nous, mais dans des dimensions plus fortes. Notre deuxième observation n'a pas moins d'importance : elle a pour objet les variétés de significations musicales données à certains signes, non-seulement dans les églises arméniennes de divers pays, mais encore dans une même église et par les mêmes chantres, soit que ces variétés proviennent d'altérations produites dans la succession des temps et consacrées par la tradition, ou que, dès l'origine, les inventeurs, ne voulant pas multiplier les signes à l'excès, leur aient attribué des significations analogues, laissant à l'intelligence des chantres à déterminer le choix de la forme, et persuadés que ces significations diverses finiraient par devenir traditionnelles. Après en avoir fait une étude suivie, nous avons entrepris de présenter, dans notre tableau, les diverses significations des signes susceptibles de plusieurs interprétations, et nous y avons ajouté des explications, quand elles nous ont paru nécessaires.

TABLEAU DES SIGNES DE LA NOTATION ARMÉNIENNE ET DE LEUR SIGNIFICATION EN NOTATION EUROPÉENNE.

Signes.		Noms en caractères arméniens.	Noms en lettres romaines.	Signification des signes.
1.		շեշտ	Schjecht (1).	
2.		բութ	Bouth (2).	
3.	○	սուղ	Sough (3).	ou
4.		երկար. . . .	Ergar (4).	ou
5.		. . . .	(5).	
6.		պարոյկ . . .	Barouik (6).	ou
7.		սուր	Sour (7).	ou

(1) Le signe ′, dont le nom signifie aigu, indique la note initiale, soit la tonique, soit sa quinte supérieure, soit sa quarte au dessous; la suite du chant fait connaître si c'est l'une ou l'autre de ces trois notes. Toute autre note initiale ne porte pas ce signe.

(2) Le signe ` indique la note initiale qui n'est ni la tonique, ni sa quarte inférieure, ni sa quinte supérieure : il est presque toujours le signe du second degré de la gamme.

(3) Le nom de ce signe veut dire *bref, court*; il a, en général, la valeur d'une croche, si la mesure est à quatre temps, ou d'une double croche, si la mesure est à 2/4.

(4) Le signe ainsi nommé, c'est-à-dire *long*, indique une note de la valeur d'un ou deux temps.

(5) Le cinquième signe, dont le nom n'est pas connu, exprime le mouvement ascendant d'une note à une autre en les liant.

(6) Ce signe, dont le nom signifie *courbe*, indique une élévation de la voix suivie d'un abaissement sur la même syllabe.

(7) Signe d'élévation rapide de la voix, avec force, dans les notes aigues.

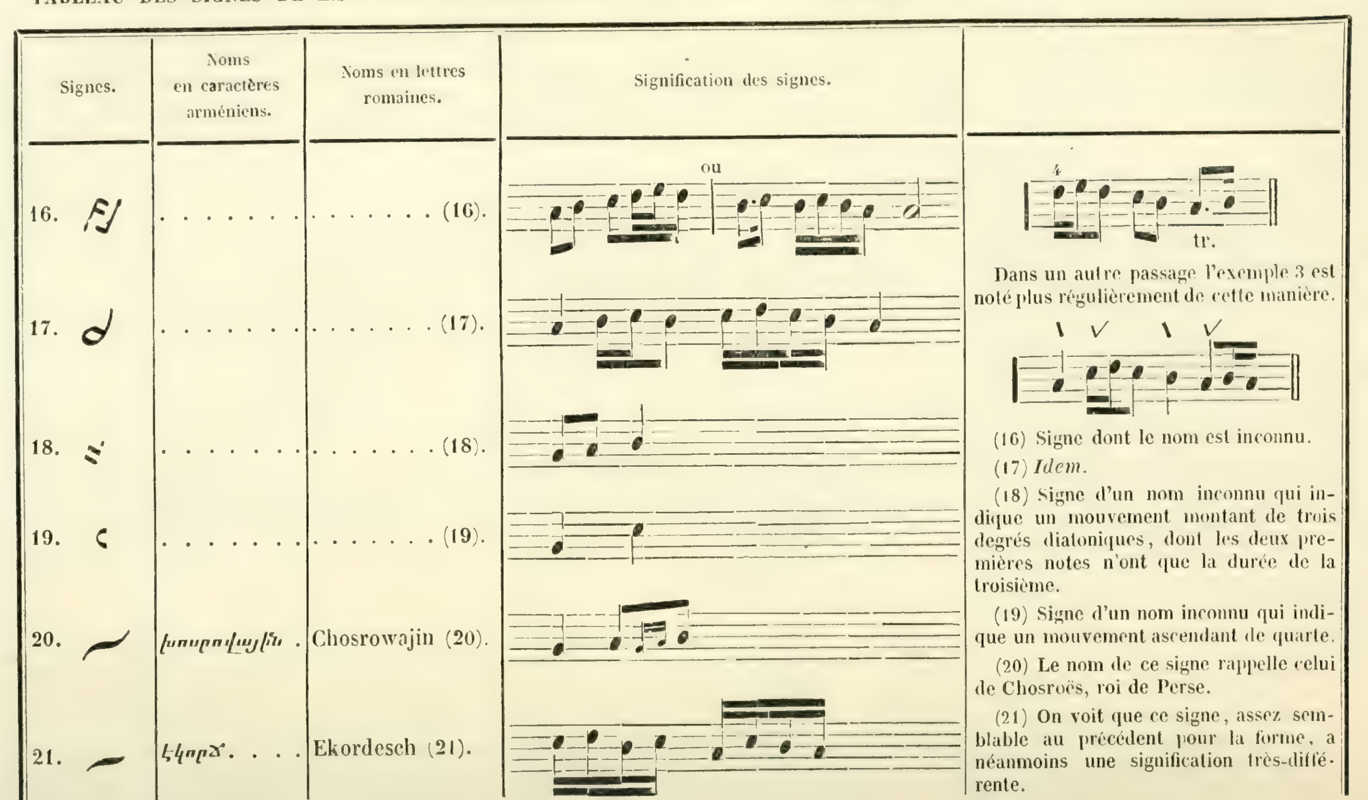
TABLEAU DES SIGNES DE LA NOTATION ARMÉNIENNE ET DE LEUR SIGNIFICATION EN NOTATION EUROPÉENNE (*suite*).

Signes.	Noms en caractères arméniens.	Noms en lettres romaines.	Signification des signes.	
8. ou	Թուր	Thour (8).	ou	(8) Le nom de ce signe est celui d'une *épée tranchante*. Le signe indique un mouvement rapide de la voix, en descendant, exécuté avec force.
9.	Թաշտ. . . .	Thacht (9).		(9) Villoteau dit que ce signe ne se trouve que dans les chants des premier, deuxième et cinquième tons, mais qu'il n'a pu en découvrir la valeur. Nous ne l'avons, en effet, trouvé que dans ces tons. Quant à l'effet qu'il indique, nous avons cru le découvrir dans une espèce de hoquet ou d'aspiration de l'intonation que nous avons essayé de noter.
10. ou	ոլորակ . . .	Olarck (10).	ou ou sf. sf. sf.	(10) Ce signe indique une ascension de plusieurs notes avec une très-forte impulsion du gosier comme on en voit trois exemples.
11.	խունձ. . . .	Chundsh (11).	ou	(11) Signe qui indique une descente de trois notes dont les deux premières sont à la distance d'un ton, et la seconde et la troisième à l'intervalle d'un demi-ton. Ces trois notes doivent être d'une valeur d'un temps chacune, ou d'un demi-temps, comme dans l'exemple.
12.	վերնախաղ. .	Wjernachagh (12).		(12) Signe d'ornement rapide du chant, en montant, comme dans l'exemple, quand le trait oblique est à gauche.

TABLEAU DES SIGNES DE LA NOTATION ARMÉNIENNE ET DE LEUR SIGNIFICATION EN NOTATION EUROPÉENNE (*suite*).

Signes.	Noms en caractères arméniens.	Noms en lettres romaines.	Signification des signes.	
13.	նէրքնախաղ .	Njerknachagh (13).		(13) Le signe placé à ce chiffre a le trait oblique à droite ; il indique une descente rapide qu'on voit dans l'exemple. (14) Les deux signes 12 et 13 étant réunis, comme on le voit sous ce numéro, indiquent un double trille alternativement ascendant et descendant sur la même note. (15) Ce signe est le plus embarrassant, pouvant être interprété de diverses manières. Non-seulement il a toutes les significations que nous lui avons données d'après les traditions de M. Avedichian, chantre méchitariste de l'île Saint-Lazare, près de Venise, mais on en voit encore d'autres dans ses traductions du livre de chant de Constantinople, ainsi que dans les interprétations dictées à Villoteau par le chantre de l'église arménienne du Caire. Telles sont les formes suivantes : 1 2 3
14.	քարքաշ . . .	Kharkach (14).		
15.	փուշ	Pouch (15).	ou ou ou	

TABLEAU DES SIGNES DE LA NOTATION ARMÉNIENNE ET DE LEUR SIGNIFICATION EN NOTATION EUROPÉENNE (*suite*).



Signes.	Noms en caractères arméniens.	Noms en lettres romaines.	Signification des signes.	
16.	. . . .	. . . . (16).	ou	tr. Dans un autre passage l'exemple 3 est noté plus régulièrement de cette manière.
17.	. . . .	. . . . (17).		
18.	. . . .	. . . . (18).		(16) Signe dont le nom est inconnu. (17) *Idem.* (18) Signe d'un nom inconnu qui indique un mouvement montant de trois degrés diatoniques, dont les deux premières notes n'ont que la durée de la troisième.
19.	. . . .	. . . . (19).		(19) Signe d'un nom inconnu qui indique un mouvement ascendant de quarte.
20.	խոսրովային .	Chosrowajin (20).		(20) Le nom de ce signe rappelle celui de Chosroës, roi de Perse.
21.	Էկորձ. . . .	Ekordesch (21).		(21) On voit que ce signe, assez semblable au précédent pour la forme, a néanmoins une signification très-différente.

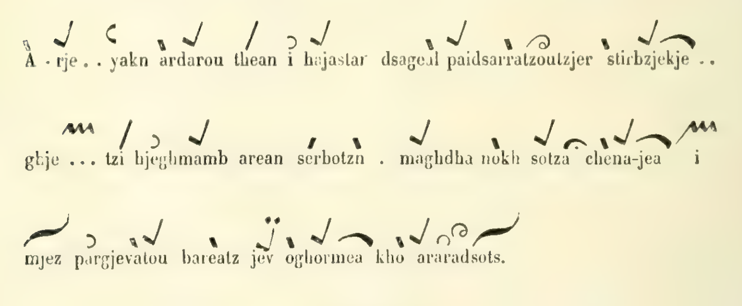
TABLEAU DES SIGNES DE LA NOTATION ARMÉNIENNE ET DE LEUR SIGNIFICATION EN NOTATION EUROPÉENNE (*fin*).

Signes.	Noms en caractères arméniens.	Noms en lettres romaines.	Signification des signes.	
22.	խում. . . .	Chum (22).		(22) L'interprétation de ce signe par des croches pointées suivies de doubles croches, dans un mouvement descendant, est l'inverse de celle de ce signe (*Thour*), qui, parfois, a cette signification :
23.	զարկ	Zark (23).		(23) Dans l'exécution de l'ornement indiqué par ce signe, l'émission de la voix se fait avec une forte aspiration.
24.	. . . .	. . . . (24).		(24) Ce signe, dont le nom est inconnu, est moins musical que grammatical; c'est l'accent dur, qui se fait sentir de la petite note sur la note suivante par un effort du gosier.
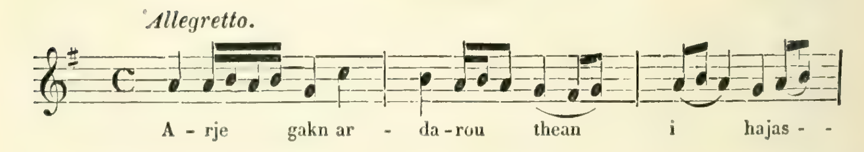
Ces signes se modifient par des points, tels que ceux ci : , , , , ; on en trouve des exemples dans les anciens *charaknots*, dans le livre de Schröder, dans les recueils des Arméniens d'Égypte, ainsi que dans le livre de chants de Constantinople; cependant on ne voit pas qu'ils aient une signification différente de celle des signes simples, dans les interprétations qu'en font les chantres. D'autres signes, qu'on rencontre dans les anciens livres, n'ont aujourd'hui qu'une signification incertaine; tels sont ceux-ci : , , , , , , ; les chantres eux-mêmes n'en ont que des notions confuses. Enfin, il est des signes qui se placent parmi ceux de la notation musicale, mais qui ne sont relatifs qu'à la prononciation : parmi ces signes, on remarque celui-ci , lequel indique la nécessité d'ajouter la syllabe *ou* à la voyelle sur laquelle il est placé; ainsi *aoua* pour *a*, *éoué* pour *é*, *ioui*, pour *i;* et cet autre encore , qui fait ajouter *y* à toutes les voyelles, comme *aya*, *éyé*, *iyi*, *oyo.*
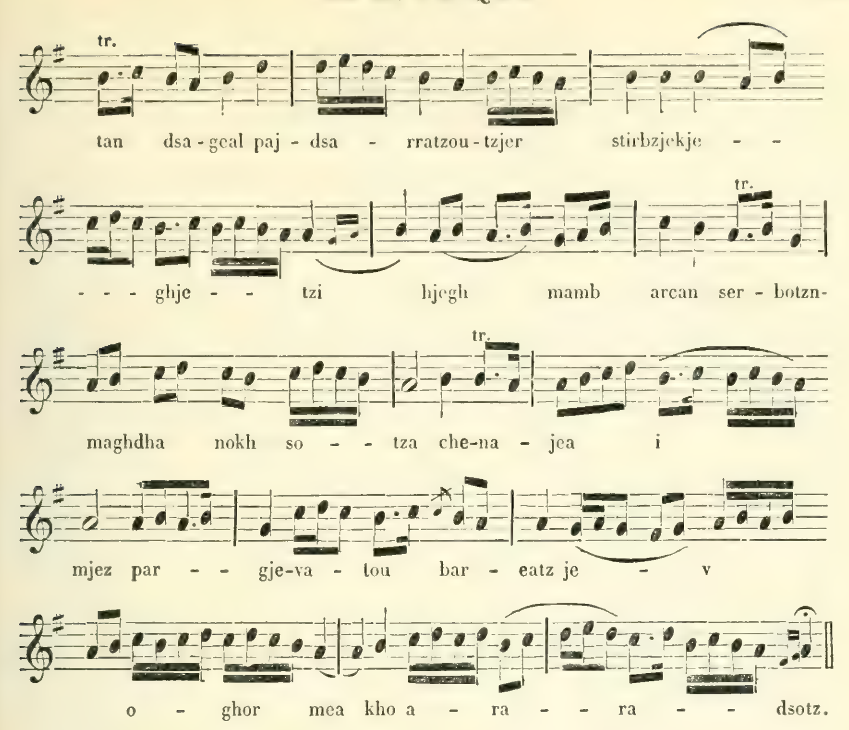
Après notre examen analytique de la notation musicale des Arméniens, nous croyons devoir mettre sous les yeux du lecteur un chant noté par ce système de signes, pour en faire connaître l'application.

PRIÈRE POUR LES SAINTS MARTYRS DE L'ARMÉNIE.



Traduction.





Un caractère saisissant d'originalité se montre avec évidence dans le chant liturgique des Arméniens. Entrés dans la voie du christianisme plus tard que les Grecs et les Syriens, ayant reçu des premiers les principes d'une notation musicale, et des autres la connaissance d'une tonalité en huit modes plus ou moins caractérisés, ils ne leur ont rien emprunté pour les formes des mélodies. Leur chant, bien qu'orné comme celui de tous les peuples orientaux, est d'un style essentiellement différent. Noble, calme, il a du naturel dans les phrases et celles-ci sont souvent régulières par le rhythme. Ariens d'origine, les Arméniens, nonobstant leur longue habitation au milieu des nations sémitiques, font voir, par la douceur de leurs mélodies religieuses, comme par l'austérité de leurs mœurs et par leur humanité, qu'ils n'ont pas dégénéré de la noblesse de leur race.

CHAPITRE SEPTIÈME.

LE CHANT DANS LES ÉGLISES DE L'AFRIQUE.

§ I. *Liturgie de l'Église d'Alexandrie.*

L'évangéliste saint Marc est considéré généralement comme l'apôtre de l'Égypte et comme le fondateur de l'Église d'Alexandrie ; des objections se sont élevées, à diverses époques, contre l'exactitude de ces faits ; mais l'abbé Renaudot en a démontré la certitude, d'après les témoignages de Sévère, patriarche d'Antioche, de l'hérésiarque Eutychius et de plusieurs autres écrivains orientaux (1). On attribue aussi à saint Marc la liturgie en usage dans cette Église depuis les temps primitifs du christianisme. Elle a été publiée pour la première fois, en grec et en latin, par le chanoine Joseph de Saint-André, Paris, 1583, et Renaudot l'a reproduite dans sa collection des liturgies orientales (2). Jean-Albert Fabricius (3) et d'autres en ont attaqué l'authenticité, défendue par le savant orientaliste Louis-Joseph Assemani, qui l'a également insérée dans le tome septième du *Codex liturgicus* (4), reconnaissant toutefois qu'il y a été introduit des changements, lesquels sont évidents par les diverses éditions qui en ont été faites, ainsi que par les missels coptes et maronites. On ne peut nier, d'ailleurs, que plusieurs manuscrits attribuent cette liturgie à saint Basile (5), évêque de Césarée ; ce qui la reporte du premier siècle au quatrième. D'autre part, le missel copte (6) attribue la liturgie dite *de saint Marc*, à saint Cyrille, patriarche d'Alexandrie, qui écrivit au cinquième siècle ; enfin, Renaudot lui-même est obligé de reconnaître, dans les prolégomènes

(1) *Historia patriarcharum alexandrinorum jacobitarum, a D. Marco usque ad finem sæculi XIII.* Paris, 1713.

(2) *Divina liturgia, seu missa sancti apostoli et evangelistæ Marci, discipuli sancti Petri ;* t. I, p. 131 et *seq.*

(3) *Codex apocryphus Novi Testamenti.* Hambourg, 1719, pars III.

(4) Rome, 1754, in-4°.

(5) Notamment les manuscrits nos 326 et 327, in-fol., de la Bibliothèque nationale de Paris.

(6) *Missale copto-arabicum.* Rome, 1736, in-4°.

de sa version latine des liturgies syriaques, que celles-ci sont en partie semblables à celle de saint Basile ou de saint Marc (1). On peut s'étonner de la discussion engagée sur ce sujet, car il suffit de lire la liturgie dont il s'agit, pour y trouver la preuve que saint Marc n'en peut pas être l'auteur. On y voit, en effet, au canon de la messe, dans la commémoration des morts, qu'il y est fait une énumération des Pères, des patriarches, des apôtres, des martyrs, des confesseurs, des évêques, des saints et des justes, et que la prière se termine par ces mots, *et notre saint père Marc, apôtre et évangéliste, qui nous a montré le chemin du salut* (2). Eusèbe, cité dans le premier chapitre de ce livre, attribue à l'évangéliste, non pas la liturgie de la messe, mais l'enseignement du chant des prières aux chrétiens de l'Égypte.

L'importance de la question consiste en ce que, si saint Marc était le véritable auteur de la messe qui lui est attribuée, il serait démontré, nonobstant les assertions contraires, que le mystère de l'Eucharistie dans la messe est d'institution apostolique, vers le milieu du premier siècle, saint Marc ayant cessé de vivre en 68. On a vu, au deuxième chapitre de ce livre, que la question s'est aussi présentée pour la messe attribuée à saint Jacques *le mineur*, dont l'authenticité est également contestée. Ainsi que nous l'avons déjà dit, il ne nous appartient pas d'émettre une opinion sur un tel sujet. Nous nous bornerons donc à dire que le chant a dû occuper peu de place dans la messe de l'Église primitive d'Alexandrie, car on n'y voit aucune des grandes parties chantées de la messe catholique romaine.

En cinq endroits de la messe le peuple fait trois fois l'invocation du *Kyrie eleison*, mais non en chantant, le diacre lui disant simplement : *Priez* (προσεύξατε). Le premier *Kyrie* se dit lorsque le prêtre arrive au bas de l'autel. Après la première oraison, le diacre dit : *Priez pour le roi*, et le peuple exclame de nouveau trois fois *Kyrie eleison;* puis vient la seconde oraison après laquelle le diacre dit :

(1) *Observationes in liturgias syriacas ;* t. II, p. 85.

(2) Animabus patrum et fratrum nostrorum, qui antea in Christi fide obdormierunt, dona requiem, Domine Deus noster, memor majorum nostrorum, qui a sæculo sunt, avorum, patrum, patriarcharum, prophetarum, apostolorum, martyrum, confessorum, episcoporum, sanctorum, justorum, omnis spiritus in fide Christi defunctorum, necnon eorum, quorum hodierno die memoriam agimus, et sancti Patris nostri Marci apostoli et evangelistæ, qui demonstravit nobis viam salutis.

Priez pour le pape et l'évêque, et le peuple dit encore trois fois *Kyrie eleison*. On voit qu'il n'y a, dans cette partie de la messe, ni chant de l'*introït*, ni chant du *graduel*. La quatrième invocation du peuple, par le *Kyrie*, se fait après la troisième oraison récitée par le prêtre, et la cinquième après la quatrième oraison. Le *Sanctus* est dit par le peuple avant l'évangile ; mais rien n'indique qu'il ait été chanté dans l'origine. Après cette exclamation, la voix du peuple n'intervient, dans la suite de la messe, que pour de courtes réponses aux paroles du prêtre, à l'exception de l'Oraison dominicale, qu'il récite avant la communion. On ne trouve pas d'indication de chant sur cette prière dans les manuscrits liturgiques. Si le chant fut employé dans la messe grecque de l'Église d'Égypte, ce dut être dans les courtes phrases sur les *Kyrie eleison, alleluia, amen*, et autres choses semblables. Tout porte donc à croire que les chants religieux des premiers chrétiens de l'Orient furent ceux des psaumes, hymnes et antiennes, dont les mélodies étaient prises dans les chants populaires de chaque pays. Les livres du chant des Grecs de l'Égypte des Arméniens et des Éthiopiens ne contiennent pas autre chose, et l'on ne peut mettre en doute que ce furent les seuls chants qui se firent entendre dans les assemblées secrètes des néophytes, antérieurement à l'institution des liturgies régulières, dont l'existence n'est pas constatée avant le troisième siècle.

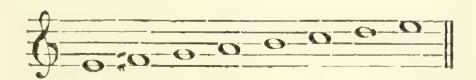
§ II. *Le chant de l'Église copte. — Son caractère.*

La messe des Coptes, ainsi que leurs offices du matin et du soir, sont réglés par les mêmes liturgies que celles des Églises grecques d'Égypte : on voit, en effet, dans tous les manuscrits des livres rituels de l'Église copte, qu'ils contiennent des traductions des liturgies de saint Basile, de saint Cyrille et de saint Grégoire de Nazianze. La Bibliothèque nationale de Paris renferme aussi une traduction copte manuscrite (1) de la liturgie connue sous le nom de saint Marc. Les chants coptes des offices sont beaucoup plus développés que ceux de l'Église grecque, à cause de l'usage de vocaliser quelquefois pendant plusieurs minutes sur une seule syllabe. La longueur de ces chants est si excessive, que les vêpres, par exemple,

(1) N° XXVIII, in-4°, des manuscrits orientaux.

ont une durée de quatre à cinq heures. Or, les règles du rite ne permettant aux Coptes ni de s'asseoir, ni de s'agenouiller, ils sont obligés d'appuyer leur aisselle sur une longue béquille, appelée *ékaz* en en arabe (عكاز), pour ne pas succomber de fatigue. Ce peuple dégénéré, descendant des anciens habitants de l'Égypte, est abruti par le despotisme qui pèse sur lui depuis la conquête du pays par les Arabes (638) : il s'éteint de jour en jour, et sa diminution progressive est telle, qu'il est sans aucun doute destiné à disparaître dans un avenir peu éloigné. La plupart des Coptes ont oublié leur propre langue et ne parlent plus que l'arabe. Parmi les prêtres même, il en est peu de plus instruits et qui prennent encore quelque connaissance de la grammaire de leur langue primitive. Déjà, dès le quinzième siècle, il avait été nécessaire de donner des versions arabes du texte copte des offices (1); il en existe des copies nombreuses faites dans les seizième et dix-septième siècles, et dans le dix-huitième on en a publié des éditions en Europe (2).

Les tons du chant ecclésiastique des Coptes sont au nombre de dix. Il est difficile de les distinguer, sauf dans l'intonation préparatoire, les mélodies ayant souvent des transitions très-éloignées du ton initial. Dans la plupart des chants, on finit par perdre le souvenir du ton principal. Nous avons donné un exemple remarquable de ces mélanges de tonalité dans le premier livre de cette Histoire (3). Le premier ton du chant copte répond à notre ton de *mi* mineur, sans note sensible; sa gamme est celle-ci :



(1) Le n° XXV, in-4°, de la Bibliothèque nationale de Paris, contient la copie de la liturgie de saint Basile en copte, avec une version arabe, écrite au quinzième siècle.

(2) *Missale copto-arabicum. Romæ*, 1736, in-4°.

Pontificale copto-arabicum. Romæ, 1761, 2 vol. in-fol.

Rituale copto-arabicum. Romæ, 1763, 1 vol. in-fol.

Theotochia copticè et arabicè. Romæ, 1754, 1 vol. in-fol.

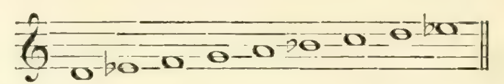
La *Theotochia* est un recueil d'hymnes à la louange de la vierge Marie, dont l'auteur est un patriarche d'Alexandrie, nommé *Jean*, sur lequel on n'a pas de renseignements.

(3) Tome Ier, pages 203 et suivantes.

Les renseignements donnés ici sur les tons du chant copte sont extraits d'un petit traité de ce chant, en langue arabe, qui est dans ma bibliothèque et a pour titre : كتاب ادوار.
Dans ce traité les notes des tons sont indiquées par les chiffres de l'échelle générale des sons arabes.

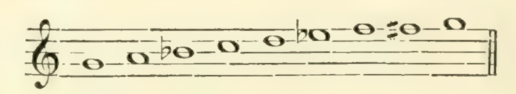
Dans ce ton, la *dominante*, c'est-à-dire la note entendue le plus fréquemment, est la quatrième de la gamme. Le deuxième ton répond à celui d'*ut* de la musique moderne : sa dominante est la cinquième note de la gamme. Ce ton se mêle souvent au premier dans le développement du chant. Nous croyons inutile d'en rappeler la gamme.

Le troisième ton a pour note grave notre *ré ;* sa gamme a l'étendue d'une neuvième. La deuxième, la sixième et la neuvième notes sont à un demi-ton de leur note inférieure ; la gamme de ce ton est donc celle-ci :



La dominante de ce ton est la quatrième note de la gamme.

Le quatrième ton répond à notre ton de *sol* mineur, mais plus exactement au troisième *tabagah* du mode *isfahan*, neuvième circulation des Arabes. La gamme de ce ton a neuf degrés, comme on le voit dans cette notation :



Le cinquième ton, dont la gamme a neuf degrés, est analogue à notre ton de *fa* majeur, sauf le septième degré, qui y est étranger. Voici cette gamme :

La dominante de ce ton est la cinquième note.

Le sixième ton est semblable au deuxième ton du plain-chant, romain, et sa gamme est celle-ci :

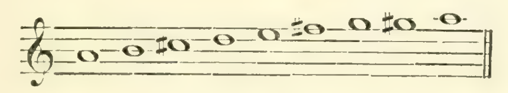
La dominante de ce ton est la quatrième note.

Le septième ton est identique au huitième ton du plain-chant romain. Sa dominante est à la quatrième note. Sa gamme est celle-ci :

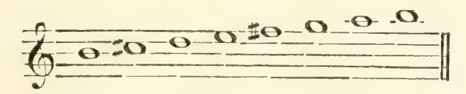
Le huitième ton dérive du quinzième *tabagah* du mode *rast* des Arabes : sa gamme est analogue à celle de notre ton de *fa* dièse mineur, sans note sensible; sa dominante est à la quatrième note. Voici cette gamme :



Le neuvième ton a une gamme composée de neuf degrés; elle répond à notre ton de *la* majeur, mais avec un septième degré qui lui est étranger : sa dominante est la cinquième note. Voici cette gamme :



Enfin, le dixième ton est le plus aigu; il répond à notre ton de *si* mineur, sans note sensible : la quatrième note est la dominante. Voici la gamme de ce ton :



Deux choses sont à remarquer dans les gammes qu'on vient de voir : la première est que les tonalités des peuples orientaux sont en général aiguës, parce que presque toutes les voix d'hommes sont des ténors; la seconde est que nous avons noté ces gammes une octave au-dessus du diapason de la voix de ténor, pour n'être pas obligé de faire usage de plusieurs clefs.

Villoteau, parlant du caractère des chants liturgiques des Coptes, dit qu'ils sont *monotones et ennuyeux à l'excès :* nous ne pouvons partager son opinion en ce qui concerne la monotonie, car un des défauts les plus choquants de ces chants consiste en un mélange de tons complétement étrangers les uns aux autres, ainsi que nos lecteurs ont pu s'en convaincre par l'*Alleluia* inséré dans le premier livre de notre Histoire (1). On y a vu que le sentiment de la tonalité, qui s'établit au commencement, se perd entièrement dans la suite, et qu'on y éprouve des impressions désagréables produites

(1) Tome I, pages 203 et suivantes.

par des séries d'intonations si peu en rapport les unes avec les autres, qu'on n'y aperçoit point de base tonale. Or, tout cela est précisément le contraire de la monotonie, dont la signification est l'absence de la variété dans le ton comme dans la forme des phrases.

Quant à l'ennui causé par les chants coptes, il ne peut y avoir deux opinions à leur égard. Cet effet a plusieurs causes, à savoir d'abord, la longueur excessive des chants; en second lieu, l'insignifiance des formes mélodiques; enfin la répétition incessante des syllabes et des voyelles d'un même mot, laquelle ne permet pas de saisir le sens des paroles. Il est juste de remarquer cependant que ce dernier défaut, plus exagéré sans doute dans les chants coptes que dans aucun autre, ne leur est pas absolument particulier, car il existe aussi dans les chants de l'Église grecque. Nous pourrions en fournir de nombreux exemples, mais un seul suffira; nous le prenons dans un hymniaire des églises de l'Orient. Le voici : *Aga a a a a aaté é é é é mara ky y y ri i i i ou.* La phrase musicale placée sur ces paroles est très-longue : ces répétitions de *a a a a a, é é é é, y y i i i,* qui exigent chacune une articulation du gosier, produisent un effet ridicule. Les Coptes exagèrent cette sorte de monstruosité non-seulement en répétant les voyelles, mais en faisant entendre plusieurs fois la première et la seconde syllabe du mot, et en recommençant ce mot sans l'avoir achevé, jusqu'à ce qu'enfin ils le terminent. C'est ainsi qu'ils allongent leurs chants à l'excès : quelques mots suffisent à leurs interminables suites de sons, dont on ne saisit le sens qu'avec une extrême difficulté. A cette obscurité mélodique s'ajoute la lenteur du mouvement de la mesure. L'étranger qui assiste aux offices religieux des Coptes, en sort accablé d'ennui.

Ainsi que les Syriens, les Coptes n'ont pas de notation pour leurs chants : les recherches de Villoteau, en Égypte, pour en découvrir une, ont été sans résultat. Il en a été de même, pour nous, après l'examen que nous avons fait, à Rome et à la Bibliothèque nationale de Paris, d'un grand nombre de liturgies manuscrites des Coptes où l'on aperçoit pas un seul signe qu'on puisse considérer comme ayant une signification musicale. L'absence des signes de cette espèce, chez un peuple dont les chants religieux ont une longueur démesurée, est un des faits les plus singuliers de l'histoire de la musique; elle ne peut

s'expliquer qu'en supposant les Coptes doués d'une mémoire phénoménale. On doit s'étonner de ce que, ayant emprunté à l'Église grecque d'Afrique toute sa liturgie, ils n'en aient pas pris les mélodies avec leur notation.

§ III. *Le chant de l'Église abyssinienne ou éthiopienne. — Son caractère. — Sa notation.*

La liturgie éthiopienne sort de la même source que les liturgies copte et grecque d'Alexandrie : elle fut la première des liturgies orientales imprimées à Rome, d'abord en éthiopien (1558, in-fol.), conjointement avec le Nouveau Testament, par les soins de *Pierre*, archimandrite d'Éthiopie. Son titre, dans la langue du pays, est *Tesfa-Sion*. Dans l'année suivante fut publiée, dans la même ville, une version latine de cette liturgie avec des remarques de plusieurs membres de la congrégation de la Propagande (1). Le chant occupe une place beaucoup plus importante dans la messe éthiopienne que dans les autres liturgies orientales : les plus anciens missels manuscrits attribuent toute la partie chantée au peuple; plus tard, des chantres en ont été chargés, ainsi qu'on le voit dans l'Église éthiopienne du Caire. Nous croyons qu'il ne sera pas sans intérêt, pour les lecteurs de l'Histoire de la musique, de connaître les dispositions liturgiques de la messe éthiopienne, ainsi que les prières originairement chantées par le peuple, dont nous donnons ici une traduction, d'après la version latine.

Arrivé au pied de l'autel, le célébrant, accompagné des diacre, sous-diacre et autres prêtres assistants, récite plusieurs oraisons, puis il monte à l'autel et, se tournant vers le peuple, il dit :

« Paix à vous tous, »

à quoi le peuple répond :

« Et à votre esprit. »

Le diacre chante alors :

« Levez-vous pour la prière; »

---

(1) *Missa qua Æthiopes communiter utuntur, quæ etiam canon universalis appellatur, nunc primum ex lingua chaldaica, sive æthiopica, in latinam conversa. Roma,* 1559.

et le peuple répond, en chantant aussi et en se levant,

« Seigneur, ayez pitié de nous; »

puis le prêtre récite plusieurs oraisons et prépare l'oblation; après quoi le peuple chante :

« Seigneur, nous t'adorons de cœur, et nous te glorifions. »

Après avoir encensé l'autel, le prêtre récite de longues prières pour l'absolution des rois d'Éthiopie décédés, dont il fait l'énumération par leurs noms; puis il honore la mémoire des saints et des patriarches. Les prières terminées, le peuple chante cette antienne :

« Nous adorons le Père, le Fils et le saint Esprit, unis dans la Trinité. »

Elle est suivie de la lecture, par le sous-diacre, d'une épître de saint Paul, puis d'une autre épître, dite *catholique*. Après celle-ci, le peuple chante :

« Sainte Trinité, une dans ta substance, veille sur nous, et place-nous parmi tes « saints disciples et tes élus : console-nous par ta miséricorde et par la vertu de « ton saint nom. »

Une oraison, dite à voix basse par le prêtre, suit ce chant, puis vient la lecture d'un chapitre des Actes des apôtres, et de plusieurs oraisons qui précèdent l'évangile du jour. La lecture de cet évangile est annoncée au peuple par le célébrant, et le peuple chante immédiatement après :

« Gloire à toi dans tous les temps, ô Christ, notre Seigneur et notre Dieu; nos « cœurs bondissent vers Dieu, notre sauveur; nous nous réjouissons dans le Dieu « de Jacob : chantons le psaume et faisons sonner le tambour, le joyeux psaltérion « et la cithare. »

Après l'évangile, le peuple chante encore :

« Saint, saint, saint tout puissant : les cieux et la terre sanctifiée sont pleins de sa « gloire. »

Alors commence la consécration pendant laquelle le peuple chante :

« Seigneur, notre Dieu, donne-nous la paix; Christ, notre roi, aie pitié de « nous. »

Après la commémoration des vivants, de la congrégation des fidèles et l'oraison pour obtenir la paix parfaite, le peuple chante :

« Seigneur, ayez pitié des âmes de vos serviteurs et de vos servantes, qui se nour- « riront de votre corps et boiront votre sang. »

Pendant la communion, lorsque le prêtre dit ces paroles : *Ce pain est mon corps, que pour vous je partage en rémission de vos péchés,* le peuple répond en chantant :

« Amen. Amen. Amen. Nous croyons et nous sommes certains : sois loué, ô Sei-
« gneur, notre Dieu ; oui, nous croyons que ce pain est ton corps. »

Le prêtre, prenant ensuite le calice, prononce ces paroles : *Ceci est mon sang, répandu pour vous et pour la rédemption d'un grand nombre;* et le peuple chante :

« Seigneur, nous croyons que ceci est ton vrai sang. »

Après sa communion, le prêtre fait communier le peuple, qui chante ensuite :

« Notre père, qui êtes aux cieux, ne nous laissez pas succomber à la tentation
« après notre participation à votre saint corps et à votre précieux sang, et faites-nous la
« grâce de nous rendre dignes d'avoir communiqué avec ce système de gloire et
« de sainteté, qui surpasse toutes les intelligences ; soyez béni et que votre nom
« soit loué dans le siècle, et dans le siècle des siècles. »

La messe se termine par les dernières oraisons et par la bénédiction (1).

On voit que cette liturgie, en y comprenant toutes les cérémonies de l'Église, est beaucoup plus développée que les messes les plus solennelles de la communion romaine : le peuple y prend une part considérable et ses chants y ont une grande importance. Il nous reste à faire connaître le caractère de ces chants, leur tonalité, enfin leur notation.

Les Européens n'ont eu que des idées fausses sur la musique des peuples orientaux jusqu'au commencement de ce siècle, ou, pour mieux dire, jusqu'au jour où ceci est écrit ; car nonobstant le mérite considérable des travaux de Villoteau sur ce sujet, ils n'avaient pas fait disparaître des préjugés enracinés depuis longtemps. Le jésuite Kircher n'avait pas peu contribué à égarer l'opinion, en ce qui concerne les chants des nations asiatiques et africaines, par
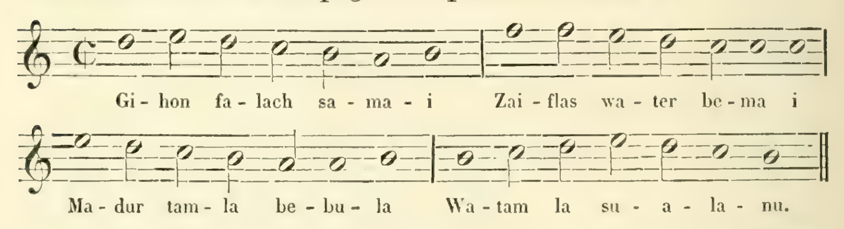
---

(1) Suivant les renseignements recueillis par Salt, dans ses missions, et selon les plus modernes traités de géographie, les Abyssins seraient chrétiens monophysites ou sectateurs d'Eutychès, et cependant ils admettraient le sacrement de l'Eucharistie, ce qui est contradictoire. Ce qui est vrai à cet égard, c'est que l'Abyssinie est divisée en plusieurs États où diverses nuances de christianisme sont répandues. Quant à la liturgie, dont nous avons donné un aperçu, elle est évidemment catholique.

son volumineux et indigeste traité de musique, cité déjà plusieurs fois dans cette Histoire pour ses erreurs. Trop confiant dans les notes qui lui étaient remises, il n'en examinait pas la valeur avec la circonspection qui eût été nécessaire. C'est ainsi qu'il a inséré, dans la huitième partie de son livre (1), une strophe de quatre vers prétendus éthiopiens avec un chant non moins défiguré, qu'il n'a pas manqué de faire harmoniser par un musicien de Rome, lequel prit une grande part à son ouvrage. La strophe éthiopienne de Kircher est écrite comme on le voit ici :

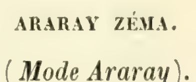
Gihon falach samai
Zaiflas watu bemai
Madur tamla bebala
Watamla saalanu.

Le chant dont il accompagne ces paroles est celui-ci :
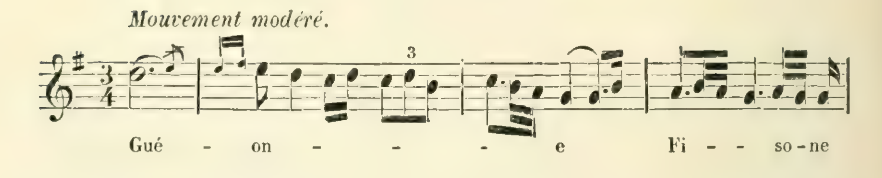


Lorsque Villoteau fit entendre cette mélodie à des chantres éthiopiens, ils ne purent se persuader d'abord que les paroles appartinssent à leur langue ni le chant à leur musique; cependant, ayant reconnu deux ou trois mots, après une longue étude, ils devinèrent le reste et écrivirent la strophe dans le dialecte *amhara* de la langue éthiopienne, puis ils la chantèrent avec l'air original. Voici le résultat de la métamorphose (1) :
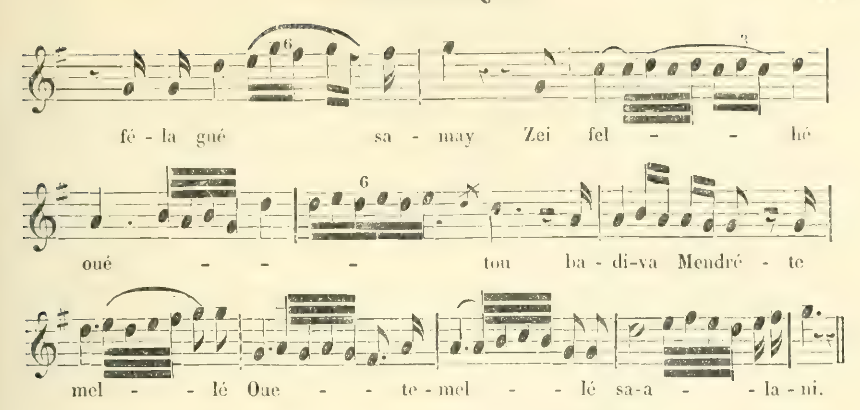
ARARAY ZÉMA.


(*Mode Araray*).

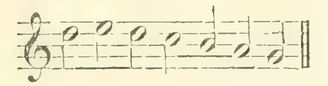
Mouvement modéré.



(1) *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni.* Romæ, 1650, 2 vol. in-fol.



La comparaison des paroles rapportées par Kircher avec celles des chantres abyssins ou éthiopiens fait apercevoir entre les deux de certaines analogies, mais si vagues, qu'on ne peut s'étonner de la difficulté éprouvée par ces chantres à les reconnaître. Quant au chant, celui de Kircher ne conserve rien de l'original, à l'exception de la première ligne, où, supprimant tous les ornements et même la mesure, on peut, jusqu'à certain point, retrouver ce mouvement radical :



Tout le reste est fait de fantaisie. Disons, une fois pour toutes, que les érudits et les voyageurs qui, jusqu'à l'époque actuelle, ont recueilli des fragments de musique orientale et ont entrepris de les expliquer, n'y ont rien compris et les ont dénaturés, pour les ajuster à leurs habitudes européennes : Villoteau seul est entré dans le vrai à cet égard. Une preuve de ce fait, entre beaucoup d'autres, se trouve dans les chants prétendûment arméniens rapportés par Joachim Schröder (1). Kiesewetter s'est égaré de la même manière, dans un livre (2) écrit en opposition avec ce que nous avons dit des ornements du chant de l'Église grecque, trente-cinq ans avant que ceci fût écrit (3). Son livre est un recueil de propositions erronées ;

(1) *Thesaurus linguæ armenicæ, antiquæ et hodiernæ.* Amstelodami, 1660, pp. 246-248.
(2) *Ueber die Musik der neuen Griechen.* Leipsick, 1838, *passim.*
(3) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique,* dans la *Biographie universelle des musiciens,* 1re édit. T. I, pp. LXXI et suiv.

il en est de même de l'ouvrage de ce savant sur la musique des Arabes (1).

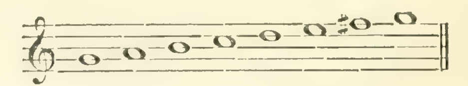
Au dire des Abyssins, saint Yared (2), apôtre de l'Éthiopie, né à *Semien* ou *Semen*, dans l'*Amhara*, sous le règne du *negous* ou roi Kaleb, fut l'inventeur de la musique, ou plutôt du chant religieux. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, lui avait enseigné cet art (**ማኅሌት**, *mehalet*, musique), et lui avait appris les trois modes *guez, ezel* et *araray* (3), qui sont, en effet, les seuls modes du chant abyssin. La gamme du premier mode (*guez*) est celle-ci :



Ce mode est celui de tous les chants des jours fériés. La gamme du deuxième mode (*ezel*) répond à celle-ci :



Les chants du mode *ezel*, qui, comme on le voit, répond à notre ton de *sol* mineur, sans note sensible, sont employés pour les jours de jeûne, le temps de carême, les veilles de fêtes et les cérémonies funèbres. La gamme du troisième mode, dit *araray*, est celle-ci :



Ce mode a de l'éclat ; il n'est employé que pour les grandes fêtes. A vrai dire, le mot *mode* (**ዜማ**, zéma) a une signification plus liturgique que musicale, n'indiquant pas essentiellement une forme de gamme, puisque les deux modes *guez* et *ezel* ont des gammes semblables, à la distance d'un ton : la seule différence qui existe entre eux, est que le mode *ezel* a des altérations momentanées de notes qui ne se rencontrent jamais dans le mode *guez*.

Les répons, hymnes et antiennes de l'Église ont tous des mélodies
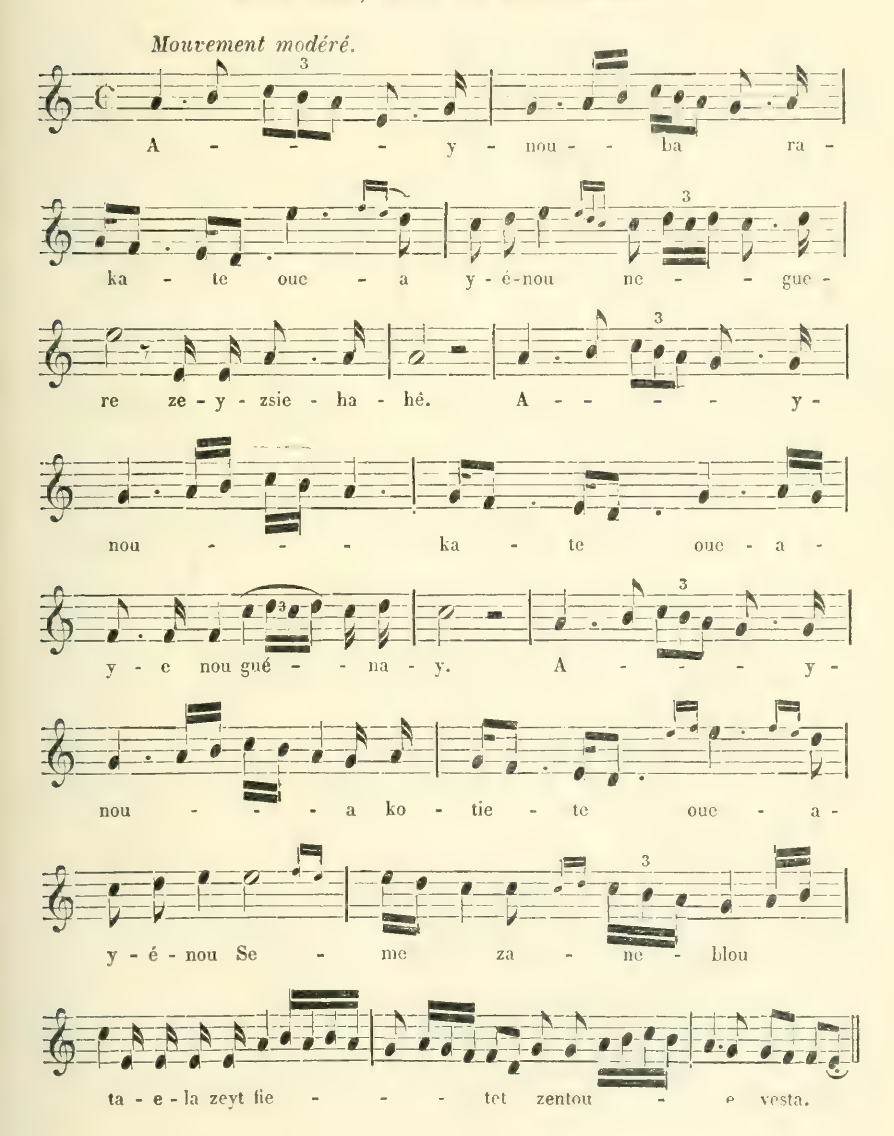
(1) *Die Musik der Araber nach original Quellen dargestellt.* Leipsick, 1842.

(2) Ce nom ne figure pas dans le catalogue canonique des saints.

(3) **ግእዝ**, *guez*, **እዝል**, *ezel*, **አራራይ**, *araray*.

dans les trois modes et prennent un caractère différent, en raison du jour et de l'objet de l'office : nous croyons devoir en rapporter ici des exemples, afin de faire connaître aux lecteurs les nuances du sens des paroles que donnent les mélodies de chaque mode.

MODE GUEZ, POUR LES JOURS FÉRIÉS.



Ce chant et ceux qui suivent sont dignes de l'attention du lecteur; on y sent le produit d'une race supérieure entre les tribus africaines c'est-à-dire celle de ces *Kuschites*, dont l'histoire ancienne est encore et sera probablement toujours un mystère. Dans ces chants, la phrase a une forme, une cadence suspensive ou finale, et un retour périodique de l'idée.

MODE EZEL.

Pour les jours de jeûne, le carême et les funérailles.

Khked - dous - - - - e - - -

- - - - gzi - a ve -

- - - - - - re - -

- - - - khked - dous hha - ya - - le -

- - khked - dous - - he -

ya - - - - - ou sa - y - ye maouet - e.

1.

Za - ta ouel - - da - - - émé -

ré - ya - me - - -

- - - - - emked - des - te

de - ne gue - - le te - sa - ha lé - né - gue - zia.

2.

Za - ta tem - - khka - - beyov de -
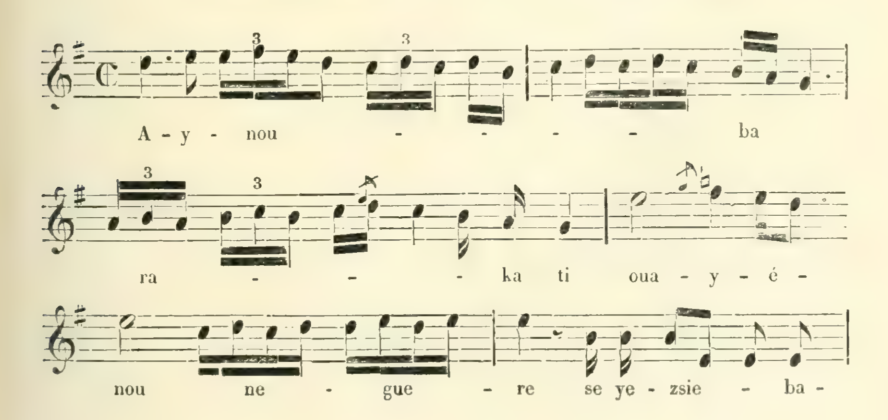
nous - - e - - .
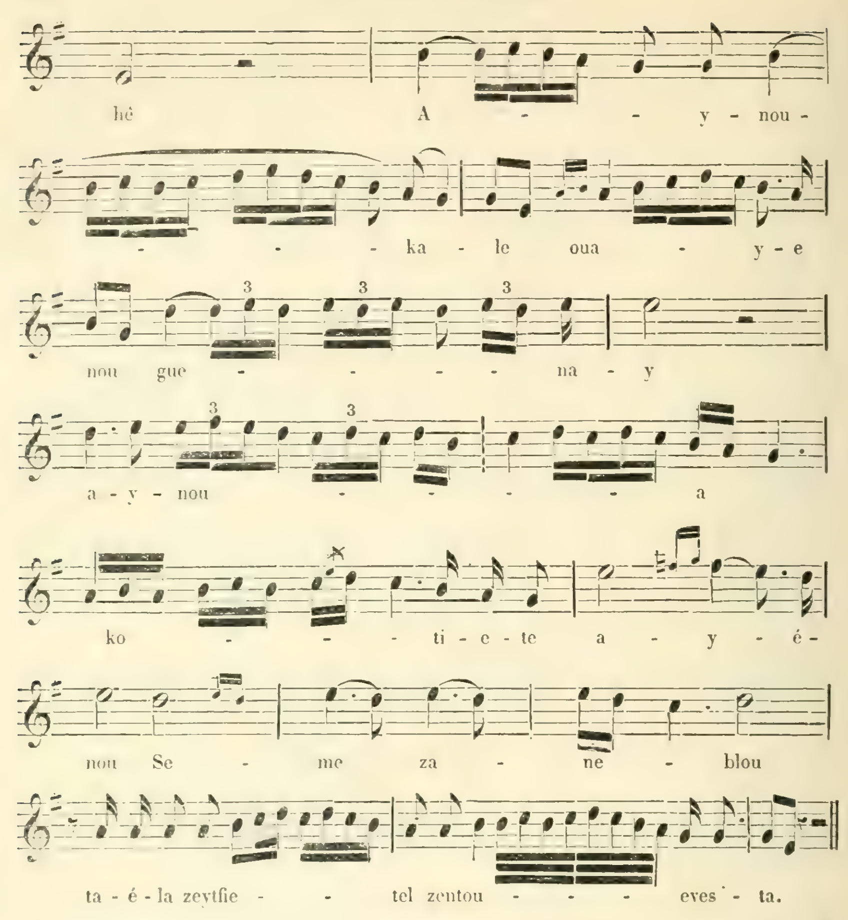
- - - - - ou - a - tas - ckhla de -

ve eth - sa mas ka - - - le

té - sa - ha lé - né - gue - ziu.

MODE ARARAY POUR LES GRANDES FÊTES.





En Abyssinie, les chantres du chœur, remplaçant aujourd'hui le peuple, pour le chant liturgique, sont au nombre de huit au moins et quelquefois de douze. Leurs voix sont puissantes et ils chantent avec force. Il est nécessaire qu'il en soit ainsi, à cause du bruit incessant de tambours, cymbales et sistres, qui retentit à la porte des églises pendant le service divin. A de certains jours, pendant les cérémonies du culte, les prêtres et le peuple exécutent des danses sautées au son de ces mêmes instruments, pendant que le chant d'une sorte de litanie se fait entendre. Les prêtres et le peuple marquent en même temps le rhythme de ces danses avec les mains, et de cet ensemble résulte un bruit assourdissant. Ces danses liturgiques rappellent celles qui furent en usage, en certaines circonstances,

dans quelques églises de France au moyen âge, et dont il sera parlé plus tard.
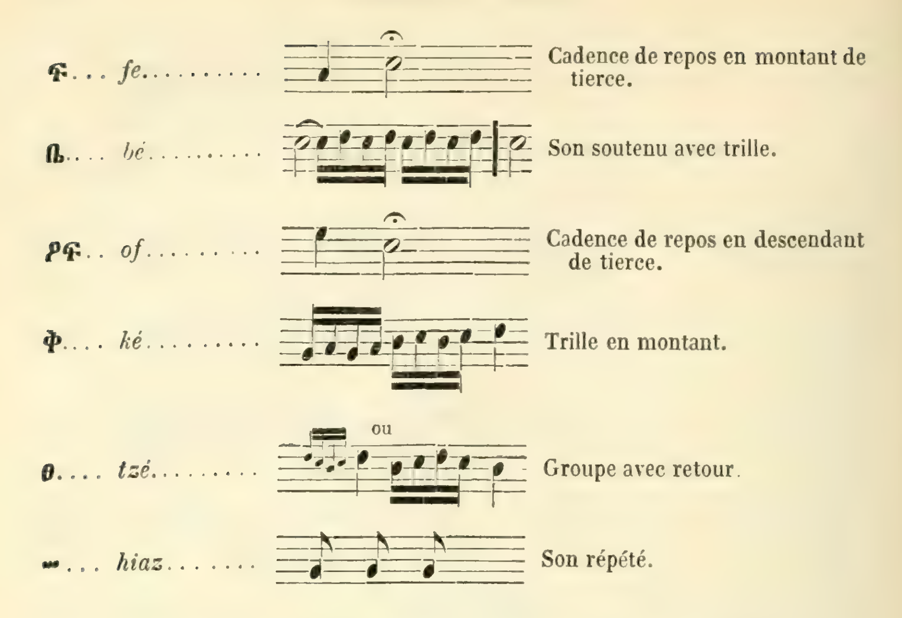
Comme les prêtres de l'Église grecque, les prêtres abyssins ont des livres où leurs chants liturgiques sont notés, avantage dont sont privées toutes les sectes syriennes ainsi que les Coptes. Les signes de la notation abyssinienne sont les caractères de leur langue *amahra ;* mais ces lettres ne représentent ni des sons déterminés, comme les notes de la musique moderne, ni des degrés de modes, comme la notation des Grecs de l'antiquité. De même que les signes musicaux des livres de chant liturgiques des Grecs et des Arméniens, les lettres éthiopiennes représentent des mouvements d'intervalles de sons et des formes mélodiques ou des ornements du chant. Ce ne sont donc pas des notes proprement dites, mais des signes de groupes de sons, dont la signification tonale se détermine par le mode. Voici le tableau de ces signes avec leur signification musicale.

NOTATION MUSICALE ÉTHIOPIENNE.

ሠ... *hé*.	Demi-ton ascendant.
ሰ.... *se*..........	Demi-ton descendant.
ከ.. . *ka* ou *kiako*.	Ton ascendant et passant à un autre intervalle.
ዌ... *oué*........	Ton ascendant bref.
ገ.... *gue*...	Ton ascendant soutenu.
ቀ.... *oua*........	Ton ascendant avec trille sur le second son.
ቀከ.. *ouaka*	Ton ascendant avec trille sur le premier son et repos sur le second.
ሖ... *ho*.........	Ton ascendant en mouvement rapide.
ቤ... *bé*...	Signe d'un ton ascendant et descendant alternativement sur un repos.

ኑ....	*nou*........	Ton ascendant, avec une petite note rapide.
ጸ...	*thze*........	Ton descendant.
ዕኔ...	*ane*........	Tierce majeure ascendante.
ቱ...	*tou*.........	Tierce majeure ascendante, avec trille sur le second son.
ደ....	*de*.........	Tierce majeure en mouvement rapide.
ቀ...	*khke*.......	Tierce majeure ascendante, avec une petite note intermédiaire.
ና....	*na*........	Mouvement diatonique de tierce ascendante, avec repos à la troisième note.
ዚአ..	*zéa*........	Tierce diatonique majeure ascendante.
ዋ...	*oua*........	Tierce mineure ascendante et descendante par degrés conjoints.
ወ...	*oue*.........	Tierce mineure ascendante par degrés conjoints.
ያ....	*ya*.........	Tierce mineure ascendante par mouvement rapide.
ነፍ.	*nafe*........	Tierce mineure ascendante par degrés disjoints.
ኣለ..	*aie*.........	Tierce mineure descendante par degrés disjoints.
ዖፍ..	*ef*.........	Tierce diatonique mineure descendante et repos précédé du trille.
ሓን..	*hane*........	Tierce mineure ascendante par degrés disjoints, puis par degrés diatoniques.

ዱ	*dou*	Tierce mineure descendante par degrés disjoints rapides.
ኤ	*e*	Quarte ascendante diatonique.
ዬ	*ye*	Quarte ascendante par degrés disjoints avec trille sur le second son.
ዉ	*ouo*	Quarte ascendante par degrés disjoints, sans trille.
ኣ	*a*	Quarte ascendante par degrés disjoints, puis par degrés conjoints.
	ou	Quarte diatonique descendante, avec un léger repos sur la dernière note.
ዲ	*di*	Quarte diatonique descendante en prolongeant le premier son avec trille.
ሴ	*se*	ou Quarte diatonique descendante dans un mouvement rapide.
ቦ	*bo*	Quarte descendante par degrés disjoints après un repos.
ዛቄ	*zake*	Quinte ascendante par degrés disjoints, avec un repos et un trille sur le deuxième son.
ዜዘ	*zéze*	Quinte ascendante par degrés disjoints en mouvement rapide.
ሲ	*si*	Quinte descendante diatoniquement avec un repos sur le dernier son.
ረ	*re*	ou Cadence finale, avec ou sans point d'orgue.
ረሰ	*rese*	Cadence en montant avec groupe.



Il existe quelques autres signes, dans la notation du chant abyssinien ou éthiopien, dont la signification est incertaine et qui paraissent faire double emploi avec plusieurs de ceux qu'on vient de voir. Ce qui résulte de l'examen de ceux-ci, c'est qu'ils indiquent des successions de sons, en montant et descendant sous des formes diverses, sans déterminer les intonations : ils ne deviennent des signes précis des degrés de la gamme que par le mode affecté aux chants de certains jours par la liturgie. Le jour est-il une simple férie, le chantre sait que toutes les mélodies du service de ce jour appartiennent au mode *guez*, dont la gamme est celle-ci :



Dès lors, plus d'incertitude, car tous les signes répondent à des intonations connues. Il en est de même pour les jours et les circonstances où doivent être employés les modes *ezel* ou *araray*. Nous croyons devoir donner ici, comme exemple de notation abyssinienne, avec le texte, l'antienne du mode *guez*, qu'on a vue précédemment en notation européenne ; ce spécimen suffira pour l'explication de tout le système.

ግዕዝ ፡ ዜማ GUOZ ZÉMA.

(MODE GUEZ.)

ቴቴ
ዐወእክኑ እጽዕዱ ንዶፍ ር (1)
እይኑ ፡ በረከት ፡ ወእይኑ ፡ ነገር ፥
A y nou barakate oue a y nou neguere

ይ ት ወለ
ክ ፡ ◠ ይለ ዐወእእድይ ዮሰ ፥ ' ር
ዚይሰበሕ ፡ እይኑ ቃል ፡ ወእይኑ ፡ ግናይ ፡
ze y zsiebache A y noukhkal oue a y nou guenay

ዐወእሰ ገ ጸጹ ንቴቱ ዪ ፥ ሰ
እይኑ ፡ እክቴት ፡ ወእይኑ ፡ ሰም ፡ ዘንብሎ
a y nou a ko tie te oue a y nou same zane blou

ፍ ር
ለዕለ ፡ ዘይትፌቶት ፡ ዝንቱ ፡ እቡእ
la e la ze y t fie te t ze n teu é vest a.

Il ne peut y avoir de doute en ce qui concerne le principe des notations orientales : il est le même pour les signes des Grecs chrétiens et des Arméniens que pour les Abyssins : c'est aussi celui des accents toniques de la Bible, et nous avons la presque certitude qu'il était le même chez les anciens Égyptiens, Chaldéens et Assyriens. Ce principe, issu de la nature même des sensations et des conceptions musicales des peuples de l'Orient, consiste à ne pas abstraire isolément les sons dont les successions présentent des formes saisissables, et à n'avoir de signes que pour ces formes. Pour n'avoir pas aperçu ce qui distingue ces notations de celle des anciens Grecs et plus encore du système moderne de la notation européenne, plusieurs historiens de la musique se sont égarés dans des conjectures que rien ne justifie. C'est ainsi qu'à propos de certaines notations qui furent en usage chez les nations occidentales, dans les siècles de barbarie et

(1) Ce signe indique toujours un repos.

au moyen âge, on s'est perdu dans les détails, d'après l'autorité de quelques écrivains obscurs des temps d'ignorance, au lieu de rechercher le principe fondamental de ces mêmes notations. Nous espérons parvenir à des résultats plus satisfaisants dans le onzième livre de cette Histoire. Avant d'arriver à cette partie de notre travail, nous constatons ici que le principe des notations orientales est la représentation, par des signes, des mouvements ascendants ou descendants des sons, sans détermination des intonations de ces sons, le ton de la mélodie chantée faisant lui-même cette opération.

CHAPITRE HUITIÈME.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LA DIVERSITÉ DE LITURGIES ET DE CHANTS DANS LES ÉGLISES DE L'ORIENT. — CARACTÈRE DU CHRISTIANISME ORIENTAL AUX PREMIERS SIÈCLES.

Habitués que nous sommes au caractère d'unité liturgique de la communion romaine, la diversité des liturgies répandues en Orient est pour nous un sujet d'étonnement. Si l'on a égard, pourtant, aux différences profondes d'organisation et d'origine qui distinguent les populations asiatiques et africaines, on comprendra que l'unité dans le culte n'y était pas possible. Ajoutons à cette première cause de diversité dans les formes du culte, que le christianisme, né en Asie, y posa ses premières bases, et qu'il y eut longtemps de l'incertitude au sujet de ces formes, chez les Apôtres aussi bien que chez les néophytes. Ainsi que nous l'avons dit, il n'y eut d'abord que des assemblées de chrétiens nécessairement secrètes, pour les soustraire à la persécution, et les exercices religieux y furent bornés, dans les premiers temps, au chant des psaumes sur des mélodies populaires. Or, ces mélodies étaient, sans aucun doute, celles de chacun des peuples chez qui pénétrait la religion nouvelle; souvent même, elles devaient être empruntées au culte des idoles dont les temples étaient encore debout. Les missionnaires se montraient tolérants pour ces souvenirs des peuples chez qui la foi n'était pas encore affermie, et qui ne pouvaient renoncer tout à coup à leurs habitudes. De nos jours, la même tolérance existe encore dans l'Inde, dans la Polynésie et ailleurs.

Suivant une tradition, qui n'est appuyée d'aucun document historique, les premières liturgies seraient l'œuvre des Apôtres. On cite particulièrement, comme un de ces vénérables monuments, la messe qui porte le nom de Saint-Jacques, et l'on invoque, en témoignage de son authenticité, une lettre écrite par Charles le Chauve au clergé de Ravenne, dans laquelle il déclare avoir fait célébrer en sa présence l'office *suivant la liturgie de Jérusalem, composée par l'apôtre saint Jacques* (1). Cet argument est de peu de valeur, le prince carlovingien ne pouvant avoir, au neuvième siècle, qu'une tradition vague, incertaine, de ce qui était supposé appartenir au premier. Des écrivains ecclésiastiques considèrent la liturgie attribuée à saint Jacques comme celle des Juifs convertis, cet apôtre ne s'étant jamais éloigné de Jérusalem et en ayant été le premier évêque : ils pensent que son usage dans cette ville s'y est établi vers l'année 64 environ, et qu'il n'a cessé qu'après que Photius, patriarche de Constantinople et cause du schisme qui a séparé les Églises grecque et latine, lui en eut substitué une autre, en 884. En avançant ces faits, on a oublié que, sous l'empereur Adrien, Jérusalem fut prise et saccagée dans l'année 135 et que, tous les Juifs en étant chassés, il n'y resta que des soldats romains. Plus tard, la ville fut peu à peu repeuplée par des chrétiens asiatiques de diverses nations et par des Grecs. Nous sommes donc obligé de répéter ici ce que nous avons déjà établi, à savoir, qu'il ne paraît pas y avoir de liturgie régulièrement formulée avant la fin du deuxième siècle, ou le commencement du troisième. Les mêmes motifs s'opposent à ce qu'on admette l'authenticité d'une ou liturgie attribuée à saint Pierre par les Jacobites syriens, et dont ils suivent le rite à certains jours. Enfin, il n'est pas plus possible de reconnaître comme appartenant à l'évangéliste saint Marc la liturgie qui, dans l'Église d'Alexandrie, porte son nom : il n'y a de certitude, pour cette liturgie, que sur un seul point, à savoir, qu'elle fut corrigée et complétée par saint Cyrille, au quatrième siècle. Elle a cessé d'être en usage depuis le douzième et a été remplacée par la liturgie *melchite* de Constantinople.

Les seules liturgies grecques maintenant en usage dans les églises

---

(1) Le P. Prosper Guéranger, *Institutions liturgiques* (Paris, 1853), t. I, p. 226.

d'Orient, sont celles de saint Jean Chrysostôme et de saint Basile : elles appartiennent incontestablement au quatrième siècle et n'ont pas cessé, depuis lors, d'être la règle pour le patriarchat de Constantinople : depuis le douzième siècle elles sont également suivies dans ceux de Jérusalem, d'Antioche et d'Alexandrie. La liturgie attribuée à saint Jean Chrysostôme contient la Messe et la Rubrique ; celle de saint Basile renferme les autres offices, mais non la Messe entière. On voit qu'elles se complètent l'une par l'autre et suffisent, pour tout le service divin, dans toutes les Églises melchites et orthodoxes de l'Orient. Leur usage s'est même étendu, par la suite des temps, aux Églises schismatiques de la Servie, de l'Albanie, de la Géorgie et de la Mingrélie, ainsi qu'à celles du rit grec uni ou non uni de l'Occident, de Rome même, à Venise, dans la Calabre, en Sicile, en Hongrie, dans la Pologne et la Lithuanie. Nous ne parlons pas de l'Église grecque de Russie, qui, dans un autre volume, sera l'objet d'une étude particulière.

Il ne faut pas croire que l'unité liturgique établie dans les églises grecques, depuis le douzième siècle, ait nécessairement entraîné l'unité absolue du chant religieux : non-seulement la tradition s'est altérée en Égypte, dans les églises grecques de la Syrie et dans les monastères du mont Athos ; mais à Constantinople, dans cette métropole de la chrétienté orientale, des chantres, parmi lesquels on remarque les deux Lampadarios (Pierre et Grégoire), ont modifié les anciens chants, en ont abrégé plusieurs et simplifié beaucoup d'autres. Ces altérations ne sont pas seulement modernes : elles se sont pratiquées de tout temps : quelquefois elles sont si considérables, qu'elles changent absolument la forme des phrases mélodiques. Ayant comparé les antiennes, strophes et hymnes contenues dans quelques manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris (1) avec ceux que nous possédons, nous avons eu de fréquentes difficultés d'y reconnaître les mêmes chants. Déjà, au treizième siècle, un moine grec se plaignait de ces altérations et variantes qui, suivant ses paroles, rendaient le même chant méconnaissable d'une église à une autre (2). Une seule chose est commune dans toutes les

(1) Nous citerons particulièrement les numéros 160, 261, 262 et 263 des manuscrits grecs, qui sont des *Troparia*.

(2) Meletii monachi *De musicâ et canticis ecclesiæ græcæ, cum perpetuis notis musicis ;* manuscrits du collége de Jésus, à l'université de Cambridge, n° 212.

traditions, à savoir, la multiplicité des ornements de la mélodie ; mais les formes de ces ornements sont également variables. Dans quelques églises grecques de l'Occident, en Servie, par exemple, l'exécution est beaucoup plus simple.

Si nous portons maintenant nos recherches vers les liturgies orientales des cultes séparés de l'Église grecque orthodoxe, nous trouvons d'abord, en Asie, les sectes syriennes et les catholiques du rit de saint Ephrem. Ainsi que nous l'avons dit, ceux-ci n'ont qu'une liturgie et un chant original dont nous avons fait connaître la tonalité. La secte des *Jacobites*, formant l'Église opposée à celle des *Éphrémoïtes*, suit l'hérésie d'Eutychès, qui ne reconnaît en Jésus-Christ que la nature divine et, conséquemment, n'admet pas l'eucharistie. La liturgie de cette secte n'est pas celle qui est connue sous le nom de l'apôtre saint Jacques, comme le disent la plupart des auteurs ecclésiastiques, par une erreur bien singulière, car cela impliquerait une contradiction. La liturgie que suivent les Jacobites et qui leur a donné leur nom, est celle de l'hérésiarque Jacques Zenzale, évêque monophysite d'Édesse ; mais ils en ont beaucoup d'autres, qui servent pour certains jours. On en compte, dit-on, plus de trente dans leurs livres ; toutes ont été composées en langue syriaque, par des hérétiques monophysites. Toutes ces liturgies ont leurs chants particuliers, dont la tonalité est la même que celle du rite *éphrémoïte*. Ces Jacobites sont sous la juridiction d'un patriarche qui a son siége à Alexandrie ; mais ils reconnaissent aussi l'autorité d'un patriarche syrien, suffragant du premier, qui réside au monastère de Saphran, dans le pachalik de Diarbekir.

Les *Jacobites* d'Égypte reconnaissent aussi la juridiction du patriarche d'Alexandrie ; ils sont des deux nations grecque et copte. Leurs liturgies sont les mêmes que celles des Jacobites syriens, mais les chants sont absolument différents chez les Grecs et chez les Coptes, non-seulement par la mélodie, mais aussi par la tonalité. Le chant des Jacobites grecs est celui de Cosmas et de saint Jean Damascène, postérieur de trois siècles à celui des liturgies de saint Jean Chrysostôme et de saint Basile. L'auteur du chant de l'Église copte est inconnu, et ce n'est pas un mal pour sa mémoire, car, ainsi que nous l'avons fait voir, rien n'est plus ridicule, plus absurde que ce chant, où l'on ne peut reconnaître de véritable tonalité.

L'Église abyssinienne, ou éthiopienne, fondée au quatrième

siècle, est monophysite comme celle de Syrie et d'Égypte. Son évêque, bien qu'il soit seul, a le titre de métropolitain : il reçoit son institution du patriarche jacobite d'Alexandrie. Les liturgies coptes sont celles de cette Église ; mais il n'y a aucun rapport entre les chants de l'une et de l'autre. Autant celui des Coptes est désagréable et d'une lenteur assoupissante, autant celui des Abyssins a de douceur et d'onction. Outre les liturgies coptes, ces derniers en emploient six autres, en raison des temps et des circonstances : ils leur donnent des noms que rien n'autorise, tels que ceux de liturgies de saint Jean l'Évangéliste, de saint Mathieu, de *Notre Seigneur Jésus-Christ*, des saints Apôtres; ils en ont aussi de saint Épiphane, de Jacques de Sarug, de Cyriaque et même de Dioscore. Chacune de ces liturgies a son chant spécial. Elles sont toutes en langue éthiopienne.

Deux Églises indépendantes de la secte des Jacobites appartiennent encore à la Syrie; la première est celle des Maronites, petit peuple du Liban dont quelques auteurs portent le total à 20,000 âmes, d'autres à 200,000. Les Druses, leurs ennemis acharnés, en ont fait, en 1860, un massacre dans lequel, suivant un auteur allemand, 30,000 personnes ont péri (1) : il paraît y avoir quelque exagération dans ce calcul. Adonnés d'abord au monophysisme, les Maronites ont abandonné cette hérésie au douzième siècle et se sont réunis à la communion romaine. Leurs liturgies, au nombre de quatorze, ont été imprimées à Rome, en langue syriaque : les noms d'auteurs qui leur sont donnés n'ont rien d'authentique. Leur chant n'est celui d'aucune autre Église syrienne : suivant ce qui a été dit dans le cinquième chapitre de ce livre, d'après l'assertion d'Étienne, patriarche des Maronites, sa tonalité serait arabe; cependant ce fait serait difficile à expliquer, puisqu'en 634, époque de l'invasion de la Syrie par les Arabes, les Maronites se refugièrent dans le Liban, où ils sont encore, pour échapper à leur domination.

La dernière église de Syrie est celle des *Nestoriens*, appelés aussi *Chaldéens* et *Chrétiens de saint Thomas*. Cette secte suit l'hérésie de

---

(1) M. le docteur de Silbernagel, *Verfassung und gegenwärtiger Bestand sämentlicher Kirchen des Orients*. Landshut, 1865, in-8°. — Voir aussi à ce sujet *Constitution et situation présente de toutes les Églises de l'Orient*, par le P. G. Gagarin, dans les *Études religieuses, historiques et littéraires*, n° d'août 1865.

Nestorius, patriarche de Constantinople au deuxième siècle, qui, absolument contraire à celle d'Eutychès, ne reconnaît en Jésus-Christ que la nature humaine, au moment de sa naissance, disant qu'ensuite, par ses éminentes vertus, il avait mérité que le verbe l'unît à lui, non par une union hypostatique, mais par simple adoption. L'hérésiarque détruisait ainsi tout le mystère de l'incarnation, fondement de la religion chrétienne. Les Nestoriens furent autrefois en nombre très-considérable en Asie ; aujourd'hui, leur secte est réduite à 120,000 âmes environ. Une partie existe en Perse, près de Mossoul; le reste habite dans l'Inde, sur la côte de Malabar. Leur langue est le syriaque. Ils ont trois liturgies ; la première est celle de Théodore de Mopsueste, promoteur du nestorianisme : elle sert depuis l'Avent jusqu'à Pâques; la seconde, dite *des douze Apôtres,* qui remplit tout l'intervalle de Pâques jusqu'à l'Avent; la dernière, de Nestorius, n'est en usage que pendant cinq jours. On n'a pas de renseignement sur le chant liturgique des Nestoriens.

L'Église des Arméniens, séparée des autres communions asiatiques, est digne de beaucoup d'intérêt par la beauté de sa liturgie, ainsi que par l'originalité de son chant. Un auteur ecclésiastique de nos jours (1) l'a rangée parmi les Églises infectées d'Eutychianisme, comme les Églises de la Syrie et de l'Égypte : pour démontrer son erreur, il suffit de rappeler à nos lecteurs la liturgie de la messe arménienne, dont nous avons donné le sommaire au sixième chapitre de ce livre, où le catholicisme pur se montre avec évidence, sous des formes orientales.

Les premiers siècles du christianisme, en Orient, ne ressemblent pas à ce qu'ils furent à Rome et dans tout l'Occident : la foi, le dévouement des Apôtres et des prosélytes y éclatent avec enthousiasme; ils déploient une activité qui ne connaît pas la fatigue, une énergie que n'arrête aucun des obstacles qu'ils rencontrent à chaque pas. C'est qu'une vérité inconnue, consolante, venait de retentir à l'oreille des peuples, et, pour la première fois, leur avait fait battre le cœur : tous, petits et grands, tyrans et esclaves, tous étaient égaux devant Dieu ! l'humanité venait d'être relevée par le sauveur : aux bons, fussent-ils les plus humbles, le bonheur des élus dans

---

(1) Le P. Dom Prosper Guéranger, ouvrage cité, t. I, p. 251.

l'éternité; aux méchants, quels qu'ils fussent, la réprobation sans fin. Qu'on imagine la puissance de paroles semblables répétées au milieu de ces populations orientales qui avaient été sacrifiées sans pitié, depuis des milliers d'années, par des despotes dont la cruauté allait jusqu'à la démence !

Ne nous étonnons donc pas de l'ardeur avec laquelle les prosélytes de l'Asie vont écouter les prédications des Apôtres et se réunissent pour chanter des psaumes à la louange de ce Dieu qui leur est révélé, auquel ils doivent tant de consolations dans leurs misères, et qui leur promet de si belles récompenses éternelles. Plus tard, avec quelle profonde conviction, prenant part à la célébration des offices, ils entonnent les exclamations fréquentes et populaires du *Kyrie eleyson* et du *Sanctus*, ainsi que les litanies multipliées dans les anciennes liturgies ! Le chant est la parole colorée par l'accent de la passion; or le peuple est passionné : il faut qu'il chante. C'est ce qu'avaient compris ces hérésiarques qui, aux premiers siècles du christianisme, excitèrent tant de troubles dans les Églises orientales, tandis que celles de l'Occident restaient fermes et calmes dans leur foi. L'esprit grec, qui, dans l'antiquité, s'était exercé dans toutes les directions de la philosophie, s'adonna à l'explication des dogmes de la religion nouvelle, y porta le goût des subtilités qui le distingue et souleva les questions les plus épineuses avec une hardiesse qui ne connut pas de bornes. Les peuples ne pouvaient pas comprendre le sens de ces questions délicates; mais les novateurs savaient les y intéresser par des chants où les opinions hérétiques étaient formulés avec adresse. C'est ainsi que Bardesane composa ses hymnes gnostiques et les embellit par des mélodies que la jeunesse syrienne répétait avec plaisir; c'est ainsi qu'Arius s'empara de l'idée de l'antiphonie des psaumes, pour y appliquer des chants contre le dogme de la Trinité; c'est ainsi, enfin, que Nestorius, poëte et musicien, adaptait des mélodies populaires à la liturgie dans laquelle il enlevait à Jésus-Christ la nature divine et faisait du fils de Marie un être simplement humain, doué de toutes les vertus, adopté par Dieu après sa mort. Tel était l'entraînement des peuples pour les chants remplis de ces nouveautés, que saint Ephrem, un siècle après Bardesane, ne trouvait d'autre moyen de combattre les effets produits par ses poésies chantées, que de composer des hymnes orthodoxes et d'y appliquer des mélodies conçues dans les mêmes

modes. Saint Jean Chrysostôme aussi ne put détourner l'enthousiasme de la population de Constantinople pour les chants ariens, qu'en adaptant l'antiphonie aux chants de son Église et en y ajoutant le luxe et les pompes de l'Église grecque; car il savait que l'éclat des spectacles est un besoin pour les peuples.

Nul doute que l'immense quantité de prosélytes que firent les hérésies orientales, dans les cinq premiers siècles, n'ait été le résultat de la cause que nous venons d'indiquer. On ne peut, en effet, supposer que les peuples se soient passionnés pour des thèses théologiques qu'ils ne pouvaient comprendre : il n'y eut qu'un simple entraînement de la multitude pour des chants nouveaux. Toute l'histoire des peuples est contenue dans des choses de ce genre. En vain les conciles frappaient les hérésies d'anathêmes; les masses, encouragées par les évêques eux-mêmes, cédaient à la séduction des chants, et ce qui prouve la puissance de cette séduction c'est que les hérésies vivent encore dans la Syrie, en Égypte, en Éthiopie, dans la Perse, en dépit de tous les efforts faits pour les étouffer. Le manichéisme même, bien qu'il ne soit qu'une négation où les principes du bien et du mal s'annihilent tour à tour, n'avait d'autre culte que des chants d'invocation; mais ils ont suffi pour lui donner une existence d'environ dix siècles.

LIVRE DIXIÈME.

LE CHANT DES ÉGLISES D'OCCIDENT.

CHAPITRE PREMIER.

L'APÔTRE SAINT PIERRE. — LES PREMIERS CHRÉTIENS ROMAINS. — LE CHANT DANS LES CATACOMBES DE ROME. — ABSENCE ABSOLUE DE DOCUMENTS CONCERNANT LA LITURGIE ROMAINE ET SON CHANT DANS LES TROIS PREMIERS SIÈCLES. — PREMIÈRES INDICATIONS AU QUATRIÈME SIÈCLE.

Après avoir gouverné l'Église d'Antioche pendant plusieurs années et assisté, en 51, à l'assemblée des apôtres à Jérusalem, considérée comme le premier concile, saint Pierre se rendit à Rome en 54, au début du règne de Néron. Certains historiens ecclésiastiques ont parlé d'un premier voyage qu'aurait fait l'apôtre dans cette ville en 42, seconde année du règne de Claude; mais des critiques modernes ont démontré, par divers rapprochements historiques, l'impossibilité de cette excursion. Quoi qu'il en soit, c'est en 54 que commencèrent les travaux de Pierre pour la conversion des Romains et la fondation de la première Église d'Occident. Il dut y procéder avec beaucoup de circonspection, pour ne pas compromettre, dès les premiers pas, sa mission apostolique, sous le règne d'un prince sanguinaire. En Asie, le christianisme avait commencé par les classes les plus infimes des populations; il y a lieu de croire qu'il en fut de même à Rome, Pierre ayant choisi, pour y habiter, le quartier de *Transtévère,* qui était celui du bas peuple. Pendant dix ou onze ans, il fit grand nombre de prosélytes, qu'il réunissait dans des lieux secrets et auxquels il enseignait à prier et à chanter les psaumes à la manière orientale, la seule qu'il connût, pour l'avoir apprise dans sa jeunesse en Judée. Pierre et les chrétiens ayant été dénoncés à

l'empereur, Néron le fit arrêter et jeter dans la prison Mamertine avec saint Paul, où il fut détenu pendant neuf mois, attaché à une chaîne. Le 29 juin 65 ou 67, il fut crucifié la tête en bas (1). Beaucoup de dissertations ont été écrites pour fixer le choix entre ces deux années, mais sans résultat satisfaisant. Les supplices de saint Pierre et de saint Paul furent le commencement de la grande persécution de Néron contre les chrétiens; cependant lui-même, poursuivi par la haine des Romains, périt dans la même année, et les convertis à la foi nouvelle purent respirer.

Pendant la persécution, les chrétiens avaient cherché un asile dans les anciennes carrières de sable qui se trouvaient hors des portes de Rome. Plus tard, voulant mettre à l'abri des profanations les corps des martyrs, ils ouvrirent, sous la ville même, des retraites mystérieuses qu'ils remplirent de leurs tombes, et dont l'étendue frappe d'étonnement ceux qui les visitent, car ces cimetières, auxquels on a donné le nom de *Catacombes*, n'embrassent pas moins que tout le circuit de la ville éternelle et s'étendent même au delà de son enceinte. Que cette ville des morts ait été d'abord l'œuvre des habitants de la Rome païenne, au moins dans sa galerie supérieure, ou que les chrétiens seuls en aient creusé les quatre ou cinq étages et aient suffi à ce travail gigantesque, nous n'avons pas à examiner cette question, sur laquelle il y a des opinions opposées; nous nous bornons à constater que les Catacombes n'ont pas été seulement destinées à contenir des tombeaux; que, pendant plusieurs siècles, elle ont été le refuge des chrétiens proscrits; qu'ils y ont bâti des chapelles pour leur culte, lesquelles sont ornées de peintures, de sculptures et d'autres objets de décoration. C'est dans ces chapelles que se réunissaient les chrétiens pour prier et chanter les psaumes ou d'autres morceaux liturgiques. Ces cimetières ont été découverts successivement et à des époques éloignées : récemment encore, on en a trouvé dont l'existence était ignorée. La plus vaste des Catacombes, et la plus anciennement occupée par les chrétiens, est celle de saint Calixte, dont les immenses souterrains s'étendent sous la voie Appienne, vers l'emplacement de l'ancienne basilique de saint Sébas-

(1) Comme citoyen romain, saint Paul eut la tête tranchée.

tien. Il est hors de doute que c'est dans cette partie de la nécropole que se refugièrent les prosélytes de saint Pierre, pour y ensevelir les corps des martyrs et pour y célébrer les mystères de la foi : ce qui le démontre, c'est la supériorité de style et d'exécution des œuvres d'art qui décorent les tombeaux et les chapelles de ce cimetière, comparées à celles des autres Catacombes appartenant à des époques d'une décadence plus prononcée.

Les archéologues et les artistes, auxquels nous devons la description et la représentation des peintures et des sculptures qui décorent ces hypogées, ont tous reconnu que les idées chrétiennes y revêtent les formes de l'art païen, et qu'il y a souvent communauté entre ces idées et celles du paganisme (1), en ce qui concerne les symboles. Il en fut ainsi jusqu'à ce que, triomphant après la conversion de l'empereur Constantin, le christianisme occidental réagit contre cet art jusqu'au onzième siècle, où commença un art chrétien qui a son caractère de beauté et qui se perfectionna par degrés. Nous verrons, dans la suite de ce livre, les mêmes causes produire des effets analogues dans le chant des églises d'Occident, qui, d'abord inspiré par le goût oriental et surchargé d'ornements, opérera une réaction contre ces mêmes formes, jusqu'à ne plus admettre les différences des longues et des brèves dans la langue liturgique et n'avoir plus qu'une seule espèce de durée pour tous les sons. Il est manifeste que, pour tous les arts, ce fut le même esprit, la même ardeur mystique qui, s'emparant alors des églises de l'Occident, alla chercher des ressources contre les séductions humaines dans le sentiment du laid : la seule différence, quant au chant, c'est que la réaction se fit plus tard.

La recherche des origines et des premiers développements est, en général, ce qui donne les résultats les moins satisfaisants dans l'histoire, soit qu'elle ait pour objet les peuples, les langues, les institutions ou les arts. Les lecteurs éclairés n'éprouvent pas d'étonnement lorsqu'ils voient les efforts de la science et de l'érudition

(1) Cf. Bottari, *Pitture e sculture sagre*, t. III, p. 4. — Rostell, *Roms Katakumben und deren Alterthümer*, dans la *Beschreibung der Stadt Rom* (Stuttgardt, Cotta, 1829), t. I, p. 355-416. — M. le baron de Rumhor, *Kunstblatt*, 1723, n^e 9.—Raoul-Rochette, ses trois *Mémoires sur les antiquités chrétiennes*, dans les *Mémoires de l'Institut royal de France, Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. XIII, *passim*.

n'aboutir, dans ces recherches, qu'à l'aveu de l'impuissance ou à des hypothèses plus ou moins hasardées, les origines dont il s'agit appartenant, la plupart, à des temps antéhistoriques; mais qu'il en soit ainsi de la liturgie et du chant d'une religion née au sein de la civilisation romaine, à peine à la distance de dix-huit siècles de l'époque actuelle, on aura peine à se le persuader; cependant il n'est que trop vrai que notre ignorance est complète à ce sujet. Il n'existe aucun document d'une valeur réelle concernant les premiers temps du culte catholique dans l'Occident, sauf ce qu'on sait des persécutions dont les chrétiens eurent à souffrir. Pas une page authentique de l'histoire de l'Église catholique, pas un paragraphe, pas une phrase, ne nous instruit de ce que furent les premiers rites et le chant des chrétiens occidentaux. Nous avons bien, dans les Actes des Apôtres, les paroles de saint Paul qui invite les chrétiens à chanter les psaumes; nous avons la lettre de Pline le jeune à Trajan sur les chrétiens de la Galathie et leur chant des hymnes, ainsi que les écrits des premiers Pères de l'Église grecque, qui fournissent des renseignements utiles; nous avons d'ailleurs les liturgies de cette Église et celle de la Syrie commençant au troisième siècle, si nous n'admettons pas comme authentique celle qui est attribuée à saint Jacques; nous avons même des fragments d'hymnes d'un hérésiarque du deuxième siècle (Bardesane), et nous possédons la connaissance de la tonalité de leur chant; mais tout cela appartient à l'Orient. Quant à l'Église d'Occident, les premières et vagues notions recueillies sur sa liturgie et son chant, ne remontent pas antérieurement au quatrième siècle : à vrai dire, il n'y a rien de certain pour le chant de l'Église romaine avant saint Grégoire, c'est-à-dire avant la fin du sixième siècle.

Quelques auteurs ecclésiastiques (1) se sont appuyés sur un passage du dialogue intitulé *Philopatris* et attribué à Lucien, pour démontrer que les chrétiens chantaient des prières pendant la nuit : « Après « dix jours de jeûne, m'ont-ils dit, nous passons les nuits à chan- « ter des hymnes, et nous faisons des rêves (2). » Il peut pa-

---

(1) D. Joan. Bona, *De divina psalmodia*, cap. I, § III. — Mart. Gerberti, *De cantu et musica sacra*, t. I, cap. I, p. 21. — D. Prosp. Guéranger, *Institutions liturgiques*, t. I, chap. IV, p. 53.

(2) Ἔλεγον γὰρ, Ἡλίους δέκα ἄσιτοι διαμενοῦμεν καὶ ἐπὶ παννύχίους ὑμνῳδίας ἐπαγρυπνοῦντες ὀνειρώττομεν τὰ τοιαῦτα.

raître assez étrange qu'on aille chercher un pareil témoignage dans un écrit où le dogme de la Trinité est tourné en ridicule et attaqué en des termes assez semblables à ceux dont se serviront plus tard Arius et son maître Paul de Samosate. Il faut remarquer d'abord que, dans ce morceau, il s'agit des chrétiens de l'Orient, comme l'indiquent tous les détails, et que, pour ceux-ci, la citation est inutile en présence des Actes des Apôtres. En second lieu on sait aujourd'hui que *Philopatris* n'est pas de l'auteur des *Dialogues des morts*, mais d'un autre Lucien, qui vécut un peu plus tard, sous le règne de l'empereur Julien. Le vrai Lucien de Samosate, ce Grec sceptique et spirituel, a parlé aussi des chrétiens dans son dialogue de la mort du philosophe cynique *Peregrinus Protasus ;* mais il en fait une troupe de fanatiques dont il dit : « Ces malheureux croient qu'ils sont im- « mortels et qu'ils auront une deuxième vie. .....Leur premier lé- « gislateur leur a persuadé qu'ils vivront éternellement (1). » Ce n'est pas à de telles sources qu'il faut aller chercher des témoignages en faveur du christianisme.

Il est nécessaire de prévenir ici certaines objections qui pourraient se produire contre ce que nous avons dit de l'absence de documents concernant la liturgie et le chant de l'Église d'Occident jusqu'au quatrième siècle. On nous opposera peut-être les *Constitutions apostoliques* (2), recueil liturgique dans lequel il est parlé des heures canoniales, tierce, sexte, none, vêpres et matines. Ces Constitutions ont été attribuées en partie au pape Clément I[er], troisième successeur de saint Pierre ; cependant, déjà au temps de saint Jérôme, vers la fin du quatrième siècle, elles étaient reconnues apocryphes ; on les considère aujourd'hui comme ayant été écrites vers la fin du troisième siècle et ne concernant que les églises d'Orient. On n'y trouve d'ailleurs pas un mot qui ait rapport au chant, à sa tonalité, à ses formes, ni à son caractère. On voit que l'objection serait de peu de valeur. Il en serait de même si l'on nous opposait des passages où Tertulien parle des heures canoniales, dans ses commentaires sur les Actes des Apôtres, écrits dans les premières années du troisième siècle ; car

(1) Πεπείκασι γὰρ αὐτοὺς οἱ κακοδαίμονες τὸ μὲν ὅλον ἀθάνατοι ἔσεσθαι καὶ βιώσεσθαι τὸν ἀεὶ χρόνον... ἔπειτα δὲ ὁ νομοθέτης ὁ πρῶτος ἔπεισεν αὐτοὺς ὡς ἀδελφοὶ πάντες εἶεν ἀλλήλων, etc.

(2) *Patres ævi apostolici, sive SS. PP. qui temporibus apostolicis floruerunt opera edita et non edita, cura Cotelier.* Paris, 1672, 2 vol. in-fol.

il n'y est pas plus parlé de l'objet qui nous occupe, que dans les *Constitutions apostoliques*. Nous ne mettons pas en doute l'existence d'une liturgie chez les chrétiens occidentaux des trois premiers siècles : ce que nous affirmons, c'est que nous n'en connaissons rien et que notre ignorance est complète quant à la place qu'y occupait le chant. Ce phénomène paraît inexplicable.

Le premier document qui nous fournit un renseignement certain sur l'usage habituel du chant des psaumes pendant le jour et la nuit, dans toutes les églises de l'Occident, est un décret du pape Damase, élu en 366; on y lit ce passage : *ut psalmi diu noctuque canerentur per omnes ecclesias*. Un peu plus tard nous trouvons ce paragraphe si connu et si important des confessions de saint Augustin :

« Combien versai-je de pleurs par la violente émotion que je res-
« sentais lorsque j'entendais dans votre église chanter des hymnes
« et des cantiques à votre louange ! En même temps que ces sons si
« doux et si agréables frappaient mes oreilles, votre vérité s'insinuait
« par eux dans mon cœur..... Il n'y avait pas longtemps que cette
« coutume qui console et qui élève les esprits à Dieu était en usage,
« dans l'église de Milan, où les fidèles la pratiquaient avec grande
« affection, et joignaient leurs cœurs à leurs voix dans ces saints
« cantiques. Car un an seulement auparavant, ou un peu plus,
« l'impératrice Justine, mère du jeune empereur Valentinien,
« étant tombée dans l'hérésie des Ariens, et persécutant votre ser-
« viteur Ambroise, tout le peuple plein de zèle résolut de mourir
« avec son évêque ; il passait pour ce sujet les nuits entières à l'é-
« glise..... Ce fut en cette circonstance que, pour empêcher que le
« peuple s'ennuyât d'un travail si long et si pénible, il fut ordonné
« qu'on chanterait des hymnes et des psaumes selon l'usage de
« l'Église d'Orient. Depuis ce jour, la même coutume continue de
« s'observer, non-seulement dans l'église de Milan, mais dans plu-
« sieurs autres, et même dans presque toutes les églises du monde,
« qui ont voulu imiter une si sainte action (1). »

Le chant des hymnes et des psaumes, suivant l'usage de l'Église d'Orient, est celui qui s'était introduit dans le rit grec de

---

(1) Livre IX, chap. 6 et 7.

Constantinople, sous le pontificat de saint Jean Chrysostôme, c'est-à-dire le chant alternatif ou antiphonal : il est donc certain, d'après les paroles de saint Augustin, que ce fut par l'église de Milan qu'il se répandit en Europe, dans la seconde moitié du quatrième siècle, et qu'il s'étendit aux autres églises. Dominique Manni, dans un opuscule sur la discipline de l'ancien chant ecclésiastique (1), rapporte, d'après une biographie manuscrite de saint Zénobi, évêque de Florence au cinquième siècle, un passage duquel il résulte que cette manière de chanter les psaumes, les hymnes et les cantiques, était alors établie dans cette ville et que non-seulement les clercs et le peuple masculin, mais les femmes et les enfants y prenaient part (2). A cette époque, les renseignements se multiplient; mais dans toutes les citations qu'on en pourrait faire, il ne serait question que de psaumes, d'hymnes et de cantiques, et pas une phrase n'indiquerait les chants de la messe, à savoir les introïts, graduels, répons, antiennes, offertoires, communions, et autres chants spéciaux des offices du jour et de la nuit.

Ainsi que nous l'avons fait voir dans le livre précédent, le chant alternatif exécuté par les chantres du chœur, divisés en deux groupes, avait été imaginé dans les églises d'Orient; les paroles de saint Augustin, qui viennent d'être rapportées, prouvent, en effet, que ce fut à l'imitation de l'Orient que saint Ambroise établit l'usage de ce chant dans l'église de Milan. Suivant Isidore de Séville, qui vivait au sixième siècle et dans la première moitié du septième, ce ne fut pas seulement la méthode du chant antiphonal qui fut empruntée à l'Église grecque, mais les antiennes mêmes, dont la composition lui appartenait : *Les antiennes*, dit-il, *furent originairement composées par les Grecs pour être exécutées alternativement par deux chœurs* (3). Le fait est exact; cependant ce nom de *Grecs* a été la cause d'une méprise singulière où sont tombés la plupart des écrivains qui ont traité des origines du plain-chant romain ou grégorien (4); ils se sont persuadé que les Grecs dont il s'agit étaient

(1) *Della disciplina del canto ecclesiastico.* Florence, 1756, in-8°.

(2) *Hymni, psalmi et cantica tam a cleris, quam a devoto populo decantantur; quin etiam mulieres atque pueri cantilena eius immensa beneficia recensentes,* etc.

(3) Antiphonas Græci primum composuerunt, duobus choris alternatim concinentibus, quasi duo Seraphim. (*De offic. eccles.,* lib. I, c. 7.)

(4) Pour ne pas multiplier les citations, nous ne mentionnerons que deux ouvrages qui jouissent,

les Hellènes des beaux temps de la Grèce, les contemporains de Périclès, et que les chants introduits par saint Grégoire dans son Antiphonaire étaient ceux qui, dit-on, excitaient l'enthousiasme de la foule aux jeux olympiques. L'histoire de la musique est remplie de préjugés semblables et de ces fausses traditions.

CHAPITRE DEUXIÈME.

LE CHANT AMBROSIEN. — IL EST LE PLUS ANCIEN DONT LA TRADITION S'EST MAINTENUE.

L'opinion de la plupart des écrivains ecclésiastiques est que la plus ancienne liturgie de l'Occident, après celle de Rome, est la liturgie de Milan, dite ambrosienne. Pour le premier point, on sait que c'est à Rome que saint Pierre remplit sa mission, après avoir abandonné le siége épiscopal d'Antioche, et que les premiers chrétiens occidentaux furent des Romains. Cependant, suivant une ancienne tradition, saint Barnabé, apôtre aussi, aurait établi l'ordre de la messe à Milan et saint Miroclès, évêque de cette église, y aurait réglé la psalmodie (1). Il n'y a pas de difficulté, quant au chant des psaumes, car toute liturgie chrétienne a commencé par là : mais l'antiquité attribuée à la messe du rit ambrosien laisse plus d'incertitude. Les exhortations adressées aux fidèles, dans les Actes des Apôtres, se bornent à les faire s'abstenir du mal, pratiquer de bonnes œuvres, prier et chanter les louanges du Seigneur. Il est vrai que les théologiens et les historiens de l'Église expliquent cette difficulté en disant que la tradition seule du sacrifice de la messe

---

en France de beaucoup d'autorité. Le premier est le *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, de l'abbé Lebeuf (Paris, 1741). On y lit, page 30 : « Il (S. Grégoire) choisit ce qui lui plut davantage dans toutes ces modulations : Il en fit un recueil qu'on appelle « *Antiphonarium centonem*. Le fond de ces chants était l'ancien chant des Grecs ; il roulait sur « leurs principes. »

L'autre ouvrage, *Institutions liturgiques*, par D. Guéranger, a un chapitre spécial sur ce sujet, t. I, chap. VII, où il est dit (p. 170) : « Nous devons seulement rappeler en passant « au lecteur que tous les hommes doctes qui ont traité des origines de la musique ont re- « connu dans le chant ecclésiastique ou grégorien, les rares et précieux débris de cette antique « musique des Grecs, dont on raconte tant de merveilles. »

(1) Joan. Visconti, *De ritibus Missæ*, lib. II, cap. 12.

existait jusqu'au cinquième siècle, et qu'alors seulement furent écrites les liturgies connues sous les noms de saint Jacques, de saint Basile et de saint Jean Chrysostôme (1).

La tradition de Rome, pour la psalmodie, nous paraît devoir être considérée comme la plus authentique et la meilleure, parce que saint Pierre était juif, homme du peuple, et qu'il devait avoir appris, dès son enfance, le chant des psaumes, conformément à la tradition du temple de Jérusalem. On verra plus loin comment elle s'est modifiée dans la succession des siècles. Pour le reste de la liturgie, le rite ambrosien a, de toute évidence, mieux conservé que le romain le caractère de son origine orientale, ainsi que le démontreront certains rapprochements que nous allons faire. Commençons cette recherche par la liturgie de la messe, sans entrer toutefois dans une exposition minutieuse que ne comporte pas notre livre; car nous faisons l'histoire de la musique et nous ne traitons des formes de l'office que dans leur rapport avec le chant. En premier lieu, nous remarquons que le *Kyrie eleison* est précédé par le *Gloria in excelsis*, au lieu d'en être suivi; et en cela le rit ambrosien est conforme à la messe grecque de saint Basile. Comme dans cette messe, où le peuple faisait l'offrande du pain et du vin, le rite ambrosien a conservé cet usage. A Milan, dans les fêtes solennelles, des vieillards, hommes et femmes, vêtus de costumes d'ancienne forme, représentent le peuple et font cette offrande pendant le répons de l'offertoire. Le reste de la messe, sauf certains détails particuliers de peu d'importance, est assez semblable à la messe romaine, jusqu'à l'antienne de la communion, qui, ainsi que dans la messe grecque de saint Jean Chrysostôme, n'est pas suivi de *l'Agnus Dei*.

Les vêpres solennelles ont aussi quelques différences assez considérables avec celles du rit romain : elles sont à peu près conformes à celles de la liturgie de saint Basile. Au lieu des cinq psaumes avec leurs antiennes qui sont dans l'office romain, on trouve dans le rite ambrosien, d'abord un grand répons avec le verset, puis une antienne suivie de l'hymne du jour. Après l'hymne vient un répons dont le titre est *Responsorium super hymnum*. Deux psaumes seulement précèdent le *Magnificat*, qui n'existe pas dans la liturgie de

---

(1) Le P. Le Brun, *Dissertations historiques et dogmatiques sur les liturgies de toutes les Églises* (éd. de Liége, 1778), t. III, première dissert., p. 11.

saint Basile. Les psaumes et le *Magnificat* sont suivis chacun d'une antienne (1).

Quelle a été la part de saint Ambroise dans la liturgie qui porte son nom? Nul ne peut le dire avec certitude. Il est hors de doute qu'il en existait une dans l'église de Milan avant son épiscopat; mais on n'en peut signaler qu'une partie, d'après les indications de Walafride Strabon, bénédictin du neuvième siècle, qui écrivait vers 840. Saint Ambroise mit en ordre, dit ce moine, les messes et autres offices de son église restés en usage (2), composa beaucoup de préfaces (3) ainsi qu'un grand nombre d'hymnes (4). Tout le monde sait que le *Te Deum*, hymne célèbre en prose, lui est généralement attribué, quoiqu'on lui ait aussi donné comme auteurs saint Hilaire, évêque de Poitiers, saint Augustin, saint Abundius, évêque de *Como* au cinquième siècle, saint Sisebut, moine de la même époque, et saint Nicat, évêque de Trèves, au sixième siècle. Les motifs allégués en faveur de ces opinions n'ont rien d'assez concluant pour décider la question. Un habile critique (5) a fait voir qu'en dépit de tous les efforts, l'auteur du beau cantique *Te Deum* reste inconnu. Un hymne grec des matines, appartenant aux temps les plus anciens et cité par Usserius, dans sa dissertation sur les Symboles, a paru à ce critique la source du cantique latin (6). L'*Introït* de la messe grecque de saint Denys l'Aréopagite et plusieurs pièces de l'*Oktoéchos* ont aussi des rapports frappants avec le *Te Deum*. Ce qui est essentiellement caractéristique dans ce chant, ce sont les mutations de tons, qui n'appartiennent qu'au chant grec, comme nous l'avons fait voir au neuvième livre de cette Histoire, et qu'il ne faut pas confondre avec les tons mixtes du plain-chant grégorien. Quoi qu'il en soit de l'origine du cantique attribué à saint Ambroise, il est hors de doute que ce chant célèbre est antérieur au cinquième siècle, puisqu'il est déjà cité dans

---

(1) *Psalterium, cantica et hymni ritu Ambros.*, p. 353.

(2) Ambrosius quoque, Mediolanensis episcopus, tam missæ quam cæterorum dispositionem officiorum suæ ecclesiæ et aliis Liguribus ordinavit quæ et usque hodie in Mediolanensi tenetur ecclesia. *Walafr. Strab., de officiis divinis, etc.*, cap. 22.

(3) *Ibid.*, cap. 23.

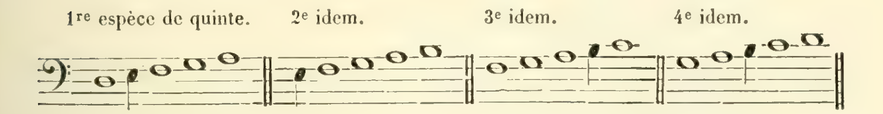
(4) Porro hymni metrici ac rhythmici in Ambrosianis officiis dicuntur, quos etiam aliqui in missarum solemniis, propter cumpunctionis gratiam quæ ex dulcedine concinna augetur, interdum assumere consueverunt. *Ibid.*, cap. 25.

(5) Herm. Adalb. Daniel, *Thesaurus hymnologicus*, t. II, p. 279-299.

(6) *Ibid.*, p. 289.

le onzième chapitre de la règle de saint Benoît, où il est dit : *Après le quatrième répons l'abbé commence le* TE DEUM (1). Les hymnes de saint Ambroise, encore en usage dans l'église de Milan, sont : *Æterne rerum conditor; Deus Creator omnium; Veni, Redemptor omnium; Splendor Paternæ gloriæ; Consors paterni luminis; O Lux beata Trinitas.* Quelques-unes de ces hymnes sont d'une grande beauté.

L'opinion la plus répandue concernant la tonalité réglée par saint Ambroise pour les chants de son église est qu'elle fut renfermée d'abord dans quatre tons seulement, qu'on a désignés plus tard par le nom d'*authentiques* (2). Ces tons étaient formés de quatre espèces de quintes, dont la première avait un demi-ton entre la deuxième et la troisième note; la deuxième espèce de quinte avait le demi-ton entre la première et la deuxième note; le demi-ton était placé, dans la troisième quinte, entre la quatrième et la cinquième note; enfin, dans la quatrième quinte, ce même demi-ton se trouvait entre la troisième note et la quatrième. Les exemples suivants représentent ces quatre espèces de quintes : dans ces exemples, la noire est la note inférieure des intervalles de demi-ton.

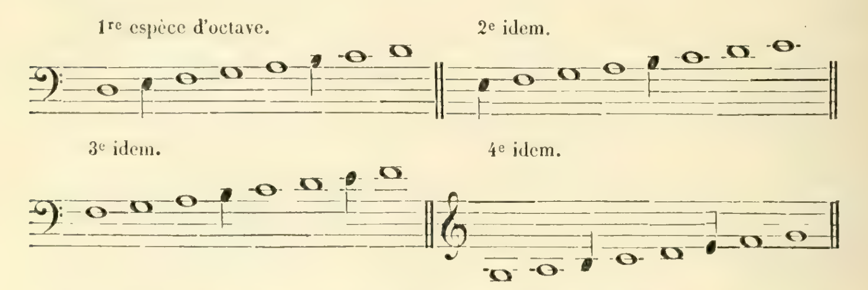


De ces espèces de quintes résultaient nécessairement quatre espèces d'octaves, lorsque les chants sortaient des limites des cinq notes, comme on en verra tout à l'heure des exemples pris dans les chants ambrosiens. On retrouve dans ce système une partie d'un ancien mode de tonalité des Grecs, dont on a donné l'explication dans le troisième volume de cette Histoire de la musique. On voit dans les exemples suivants les quatre espèces d'octaves formées de ces différentes quintes.

(1) *Post quartum Responsorium incipit Abbas* TE DEUM LAUDAMUS.
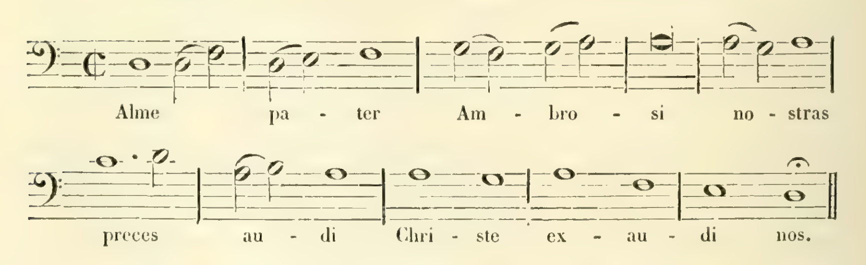
(2) Aucune autorité contemporaine n'établit l'exactitude de ce fait : la plus ancienne mention d'une première *invention* de quatre modes est faite par Marchetto de Padoue, qui, dans le treizième siècle, a produit deux traités importants de musique. Il ne nomme pas saint Ambroise, mais il dit que quatre modes, tropes ou tons furent d'abord inventés, à savoir le *protus*, le *deuterus*, le *tritus* et le *tetartus* : modi, tropi sive toni fuerunt primitus adinventi, scilicet protus, deuterus, tritus et tetartus (*Lucidarium musicæ planæ,* Tract. XI, c. II). Aventinus dit aussi : *Veteres ecclesiastici habuere solum quatuor modos*. (Musicæ rudimenta, c. X.)

Dans ces octaves se trouvent les deux demi-tons de la gamme, lesquels changent de place dans chacune, de même que le demi-ton isolé dans les variétés de quintes.
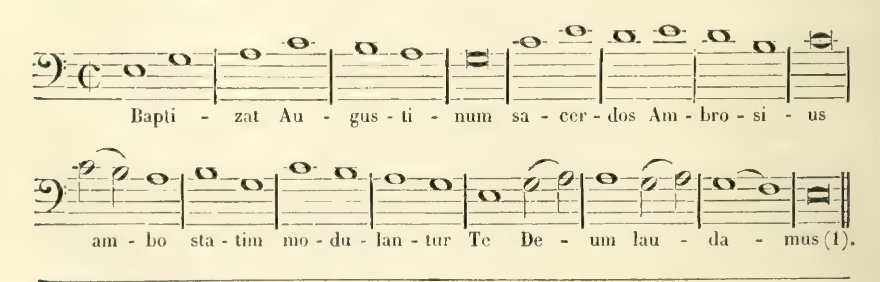


Telle fut dès le quatrième siècle la constitution des quatre tons primitifs du chant de l'Église occidentale. Nous tirons du chant ambrosien quatre antiennes courtes, dont chacune répond à un de ces tons. Les chants ne sont pas mesurés dans les livres du rit ambrosien; toutefois, nous les divisons ici par mesures régulières, dans un but qui sera expliqué plus loin.

ANTIENNE DU TON DE LA PREMIÈRE ESPÈCE D'OCTAVE.
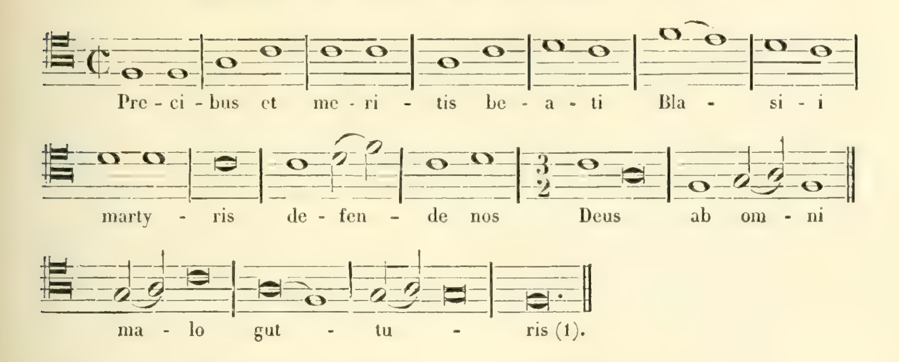


ANTIENNE DU TON DE LA DEUXIÈME ESPÈCE D'OCTAVE.
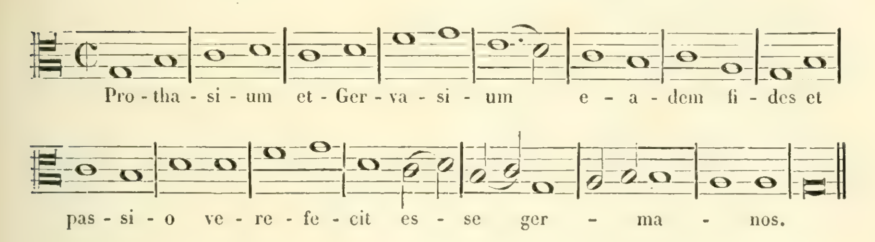


(1) Cette antienne est peut-être un des meilleurs arguments en faveur de l'opinion qui attri-

ANTIENNE DU TON DE LA TROISIÈME OCTAVE.



ANTIENNE DU TON DE LA QUATRIÈME OCTAVE.



Les antiennes qu'on vient de voir donnent lieu à plusieurs observations qui ont de l'importance : la première est qu'elles occupent toute l'étendue de leur octave et n'en franchissent pas les limites; nous en pouvons tirer la conséquence qu'elles sont postérieures au temps de saint Ambroise et qu'elles appartiennent à une époque où l'influence des traditions grecques avait cessé de se faire sentir dans le chant de l'église de Milan. Nous avons démontré, en effet, dans le deuxième chapitre du neuvième livre de cette Histoire, que le chant grec a de fréquentes mutations de tons; or, on voit des exemples de ces mutations dans les mélodies les plus anciennes du chant ambro-
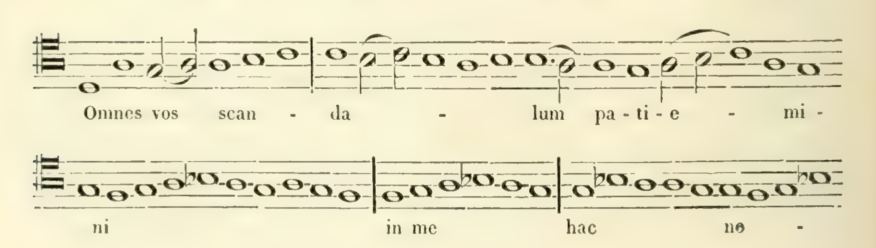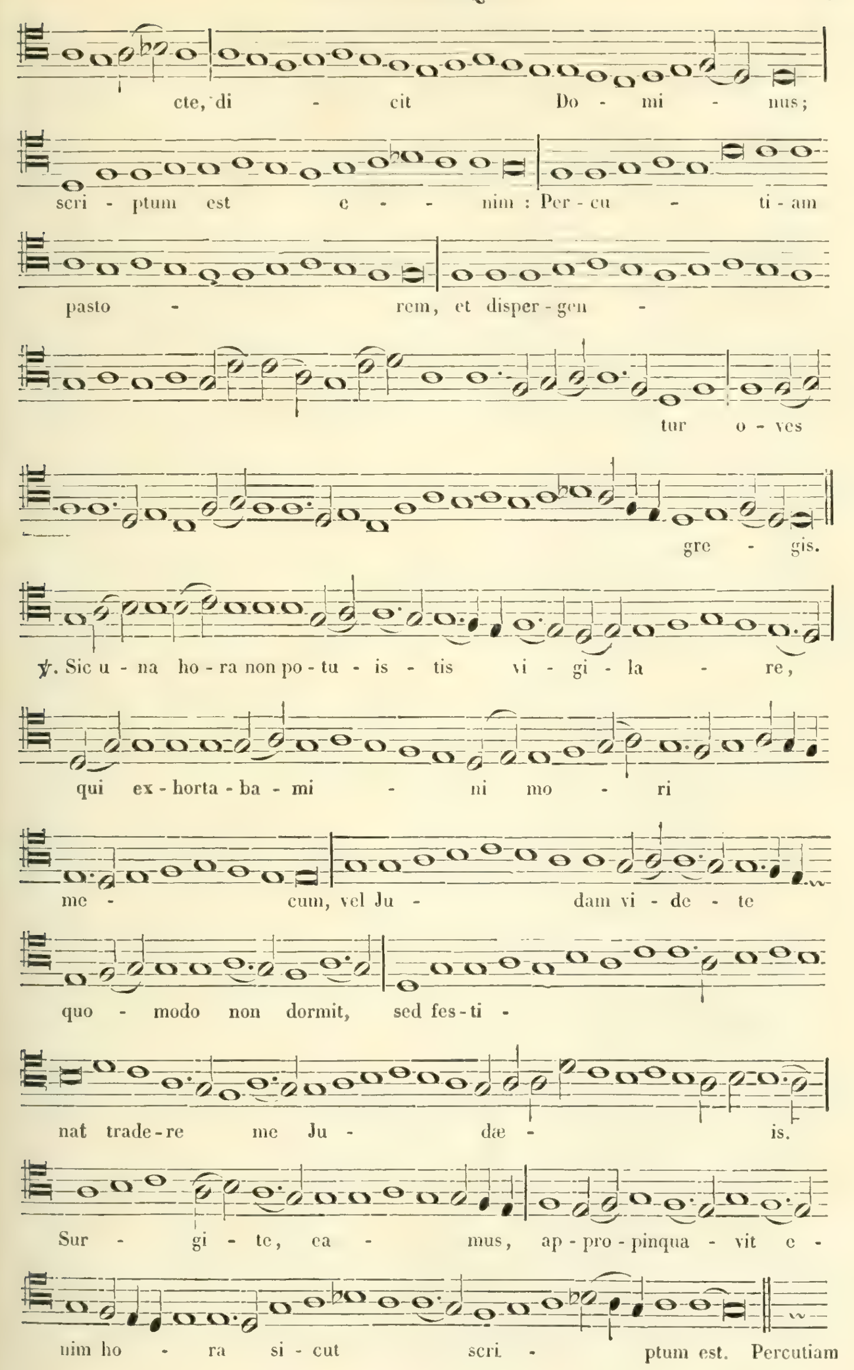
---

bue à saint Ambroise et à saint Augustin la composition du *Te Deum*. Nul doute sur l'antiquité de cette pièce, dont les paroles disent : *le prêtre Ambroise baptisa Augustin*, *et tous deux entonnèrent le chant* NOUS TE LOUONS, SEIGNEUR. Il est remarquable que la mélodie de ces dernières paroles est précisément l'intonation du *Te Deum*. (Voir le livre de Gafori intitulé : *Musice utriusque cantus practica*, lib. I, c. 10.

(1) Cette antienne, de l'office de saint Blaise, évêque et martyr de Sageste, dans l'Asie Mineure, est tirée de l'*Oktoéchos*. On ne la trouve pas dans l'antiphonaire romain.

sien; elles y sont accompagnées de longs passages vocalisés sur une seule syllabe, lesquels rappellent les formes du chant grec, où se trouvent aussi de longues suites de notes, plus ou moins rapides, sur une voyelle et qui font entendre des effets tels que ceux-ci : *Ky y y ri i i i i i i i e, Ky y yrie e e e e e e e e e,* ou *splachno o o o o o o o o o o.* Dans l'état actuel du chant ambrosien, les notes rapides d'ornement, les groupes, trilles, appogiatures simples ou doubles, en ont disparu; mais l'origine orientale de ceux qui sont anciens n'en est pas moins démontrée par les mutations de tons et par les longs passages vocalisés dont nous venons de parler. Nous croyons devoir donner un exemple de ces choses caractéristiques, dans le long répons *Omnes vos,* de l'office de la semaine sainte, lequel n'existe pas dans la liturgie romaine. Le chant de ce répons commence dans le ton de la première espèce d'octave et y reste jusqu'à la cadence *Dicit Dominus*, en ayant bien fait entendre la *dominante*, qui est la cinquième note. Le reste, jusqu'au verset, ne sort pas des limites du ton, mais ce ton y est moins caractérisé, parce que la note dominante n'est plus la cinquième. Au verset, *Sic una hora,* le ton change et devient celui de la seconde espèce d'octave, avec un retour momentané à celui de la première; puis le chant rentre immédiatement dans le ton de la seconde octave et se termine à la quarte de la tonique du premier ton, ce qui est encore un des caractères des chants orientaux; car ils finissent rarement par la finale du ton. On reconnaît aussi une des particularités de ces chants dans les répétitions de la même forme sur les mots *appropinquavit enim;* les chants grecs, syriens et éthiopiens sont remplis de passages de ce genre. Voici le chant du répons ambrosien : nous le donnons tel qu'il est; mais nous ferons voir que le sentiment de la mesure s'y trouve.
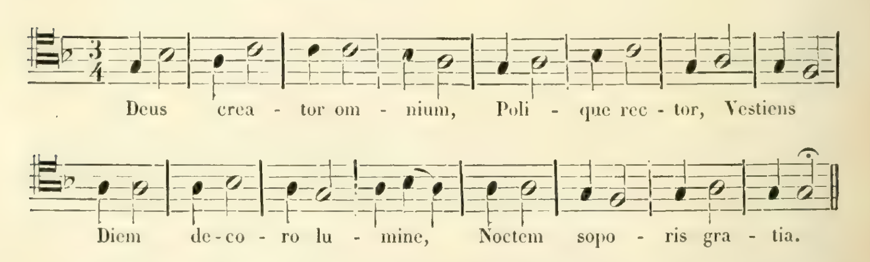
RÉPONS DE L'OFFICE DE LA SEMAINE SAINTE.




cte, di - cit Do - mi - nus;
scri - ptum est e - - nim : Per - cu - ti - am
pasto - rem, et disper - gen -
tur o - ves
gre - gis.
℣. Sic u - na ho - ra non po - tu - is - tis vi - gi - la - re,
qui ex - horta - ba - mi - ni mo - ri
me - cum, vel Ju - dam vi - de - te
quo - modo non dormit, sed fes - ti -
nat trade - re me Ju - dæ - is.
Sur - gi - te, ea - mus, ap - pro - pinqua - vit e -
nim ho - ra si - cut scri - ptum est. Percutiam

La deuxième observation relative aux antiennes ambrosiennes, qu'on a vues précédemment, a pour objet la mesure et le rhythme du chant, particulièrement dans les deux premiers. On chercherait en vain cette mesure et ce rhythme dans le chant grégorien, dont le troisième chapitre de ce livre contiendra l'histoire, à l'exception des hymnes et des séquences. Ce fut encore de l'Orient que saint Antoine tira cette cadence mesurée et rhythmique des chants de sa liturgie ; car nous avons démontré que toutes les mélodies des églises grecque, syrienne, éthiopienne, arménienne, sont mesurées. L'antienne ambrosienne *Baptizat Augustinum* est particulièrement digne d'attention, par son rhythme de phrases de quatre mesures dans le temps binaire.

Soit que saint Hilaire ait précédé saint Ambroise dans la composition des hymnes latines du culte catholique, comme cela paraît probable, soit que l'évêque de Milan n'ait eu d'autres modèles que les hymnes de l'Église grecque, il est certain que les hymnes ambrosiennes furent les premières qui entrèrent dans la liturgie des Églises d'Occident. L'Église romaine n'admit l'usage des hymnes dans l'office que huit cents ans plus tard, c'est-à-dire au douzième siècle, parce qu'il avait été admis en principe que les textes tirés de l'ancien et du nouveau Testament pouvaient être seuls chantés dans les offices. Parmi les hymnes de saint Ambroise, il en est une remarquable par son mètre trochaïque, dont l'usage est excessivement rare chez les hymnologues chrétiens : en voici la première strophe avec le chant ambrosien.
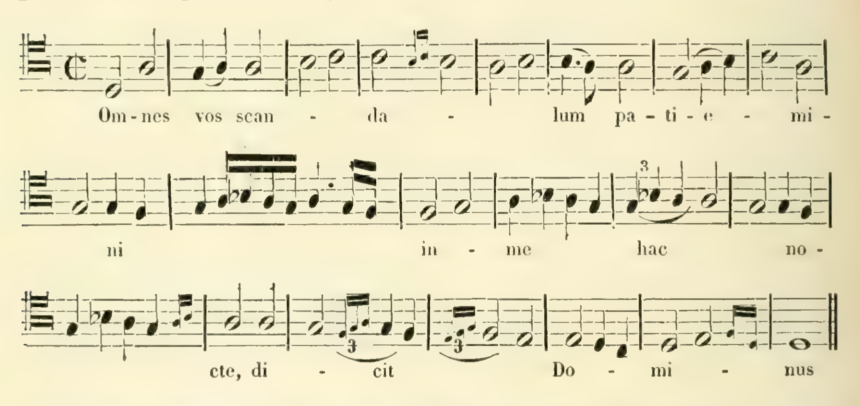


Notre dernière observation concerne les passages dans lesquels un grand nombre de notes longues se succèdent sur une seule syllabe dans le répons *Omnes vos*. Ce chant liturgique est très-ancien ; tout porte à croire que saint Ambroise en est l'auteur ou du moins qu'il a été composé à la fin du quatrième siècle, ou au plus tard dans le

cinquième. Par les formes des phrases, il indique une origine grecque : il rappelle le commencement d'un chant du premier ton qui se trouve dans l'*Oktoéchos* et qui commence par ces mots : Τὴν τῶν πάντων θεῖαν, etc. ; mais il change après la première phrase. Il n'est pas possible de découvrir aujourd'hui l'époque où la transformation de la mélodie s'est opérée ; seulement il y a lieu de croire, par des motifs que nous développerons dans le présent livre, que ce fut postérieurement au neuvième siècle. Originairement, ce chant n'a pu avoir la forme lourde et languissante que nous lui voyons ; la signification de ses notes devait être différente de celle qu'elles ont aujourd'hui. Pour comprendre la vérité que nous énonçons ici, il faut se rappeler que Juvénal, faisant le tableau de l'invasion des mœurs de l'Orient à Rome, avec son luxe et sa musique, et disant poétiquement l'*Oronte coule dans le Tibre,* parlait de ces chants nouveaux introduits dans Rome sous les empereurs : or, ces chants, comme tous ceux de la même origine, étaient ornés de mille fioritures. Ce fut bientôt une mode qui se répandit dans toute l'Italie, devint une habitude et se maintint dans les temps de décadence. Ce genre de chant prit de nouveaux développements dans les communications incessantes de l'Église grecque avec les Églises d'Occident, pendant les six premiers siècles.

Pour être dans la vérité de l'histoire, il faut abandonner l'idée fausse de la grave simplicité du chant liturgique dans les premiers siècles, car cette simplicité fut, au contraire, le fruit de la réforme et du temps. Nous fournirons bientôt une preuve évidente de cette vérité fondamentale, par les paroles d'un chroniqueur du neuvième siècle, dont le sens n'a pas été saisi, parce qu'on ignorait quelle a été la source véritable de notre plain-chant, et parce que, lorsqu'on parlait de son origine grecque, on se persuadait qu'il s'agissait du chant des anciens Hellènes. L'ignorance de la plupart des écrivains ecclésiastiques concernant la nature du chant de l'Église grecque, lequel est empreint des ornements inséparables des mélodies de l'Asie occidentale et de l'Afrique, a été la cause des erreurs sur ce sujet important, erreurs répétées à satiété par tous ceux qui ont écrit sur ce sujet. Faites sans goût, la réforme et la simplification ont enlevé aux chants de l'Église romaine leur signification première, surtout dans ce qui était d'origine orientale, comme les répons, graduels, offertoires et communions : le même

défaut ne se fait pas remarquer dans les antiennes qui, en général, ont été composées dans l'Occident. Nul doute que les réformes n'aient été nécessaires; mais on s'est trompé dans le choix des principes qui auraient dû diriger ceux qui ont fait ce travail. Quant à la psalmodie, importée vraisemblablement à Rome par saint Pierre, avec les traditions du temple de Jérusalem, elle a subi aussi des transformations radicales, car on n'y retrouve plus rien des accents toniques des Hébreux; mais son caractère majestueux est d'une grande beauté.

Après ce qui vient d'être dit de la transformation des chants primitifs, si nous nous livrons à la recherche du sens mélodique du répons *Omnes vos*, dans son origine, d'après ce que nous savons du caractère des chants grecs et, en particulier, de celui de l'*Oktoéchos* que nous avons cité, notre analyse nous donnera pour résultat le commencement de l'exemple ci-après. On pourra, d'après ce passage, comprendre ce que devait être la suite.

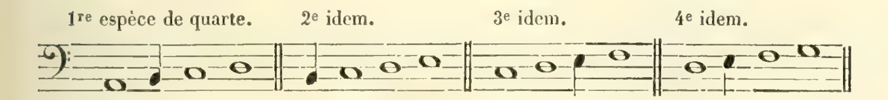


En continuant ainsi l'opération analytique, on rétablirait, suivant le style habituel des chants de l'Église grecque, le sens mélodique du répons, qui n'existe pas dans la forme première où nous l'avons présenté. C'est ainsi que des passages tels que la suite de notes placées sur les paroles *et dispergentur* révèlent des formes d'ornements qui se trouvent fréquemment dans les chants des Églises orientales : nous avons la conviction que le passage fut originairement celui-ci :
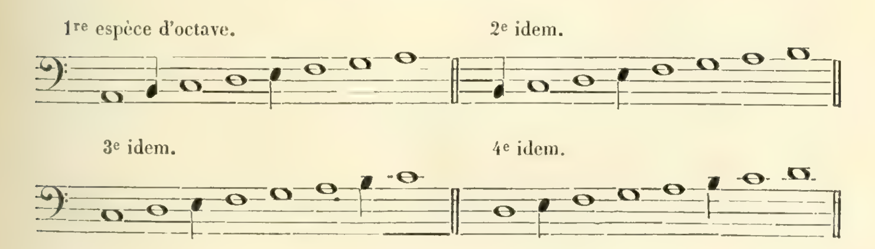


Nous prions le lecteur de suspendre son jugement sur cette question importante, jusqu'à ce qu'il ait vu la suite de la discussion dans le chapitre sixième de ce livre.

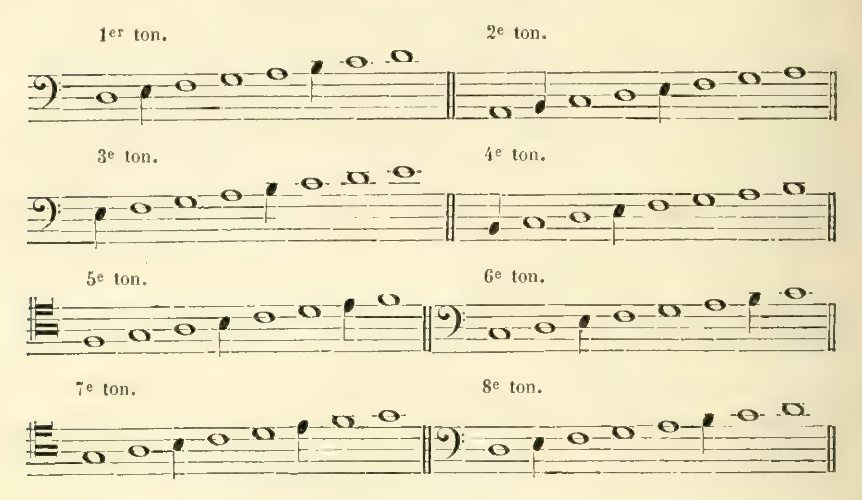
A quelle époque le nombre des tons du chant ambrosien fut-il doublé? On l'ignore et rien ne peut aider à dissiper l'incertitude sur ce sujet, aucun document ancien n'en ayant fait mention et tous les livres de chant antérieurs au quinzième siècle ayant été détruits. Ce qui paraît le plus vraisemblable, c'est que cette modification du système tonal de l'Église de Milan n'a pas précédé la formation de l'antiphonaire centonien de saint Grégoire, c'est-à-dire la fin du sixième siècle. Quoi qu'il en soit, le nombre des tons du chant ambrosien fut complété par le même procédé qui avait été mis en usage pour le chant romain. A la quarte inférieure de chacun des quatres tons primitifs, on établit des gammes d'autant d'autres tons qu'on appela *plagaux*, pour les distinguer des tons auxquels on donna le nom d'*authentiques*. Les tons plagaux ont autant d'espèces de quartes qu'il y a d'espèces de quintes dans les tons authentiques. Parmi ces quartes, la première a le demi-ton entre la deuxième et la troisième note; la seconde quarte a le demi-ton placé entre la première et la deuxième note; dans la troisième quarte, il est entre la troisième et la quatrième; dans la dernière, entre la deuxième et la troisième note. Voici le tableau de ces espèces de quartes : le demi-ton a pour note inférieure la noire.



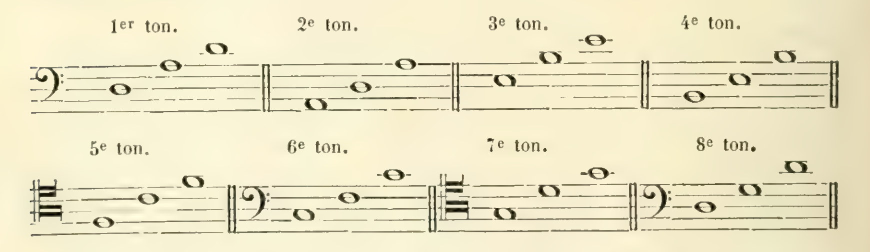
En complétant les gammes de ces quartes, les quatre modes plagaux furent constitués, comme on le voit ici, par quatre espèces d'octaves, comme les tons authentiques.



La classification des tons du chant liturgique s'est faite en raison de leur correspondance tonale, d'où il suit que le premier ton authentique a pour second ton le premier plagal; le deuxième authentique devient le troisième ton, et le deuxième plagal devient le quatrième; le troisième authentique est le cinquième, et le troisième plagal est le sixième; enfin, le quatrième authentique devient le septième ton, et le quatrième plagal devient le huitième. L'ordre de tons est donc celui qu'on voit dans ce tableau :



Les finales des premier, troisième, cinquième et septième tons sont les toniques, c'est-à-dire les premières notes des gammes; celles des deuxième, quatrième, sixième et huitième tons, sont les quatrièmes notes des gammes ou, en d'autres termes, les toniques des tons authentiques. Il résulte de ces principes que les limites et les divisions des huit tons sont celles qui se voient dans le tableau suivant :

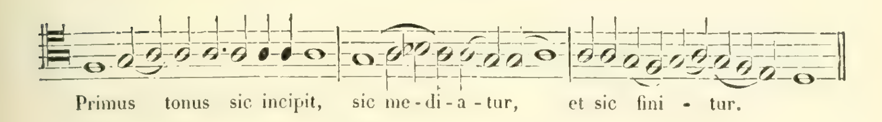


On voit, par ce tableau, la différence qui existe entre le premier
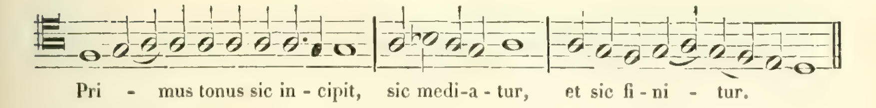
ton et le huitième : la gamme de ces deux tons est en *ré*, mais dans le premier ton la division est à la quinte ; elle est à la quarte dans le huitième.

La psalmodie ambrosienne offre des différences assez considérables avec celles du chant romain ; toutefois elles consistent moins dans la contexture générale que dans les détails de la forme. Ainsi que la psalmodie romaine, elle se divise en trois parties pour chaque ton, à savoir, le commencement, le milieu, appelé *médiation*, et la fin. Il y a lieu de croire que dans la suite des siècles la psalmodie du rit ambrosien a subi des modifications comme la romaine, si l'on peut en juger par la comparaison des formules données par Gafori à la fin du quinzième siècle (1), avec celles qui se trouvent dans le traité du chant ambrosien, écrit par Camille Perego, à la fin du seizième (2). Nous croyons devoir présenter aux lecteurs les formules du premier ton, lesquelles suffiront pour faire juger des dissemblances.

FORMULE DE GAFORI.
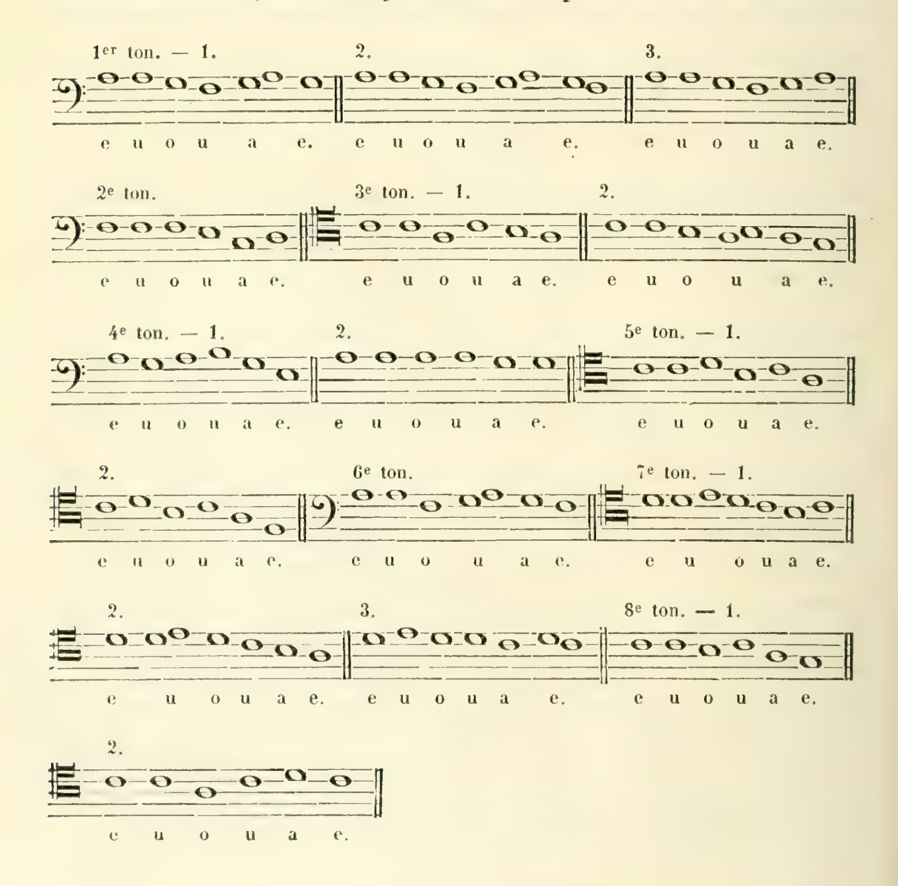


FORMULE DE PEREGO.



On remarque dans ces formules une différence d'intonation très-considérable au commencement ; on ne peut douter cependant que la version de Perego ne soit authentique, son livre ayant été imprimé par ordre du cardinal Frédéric Borromée, archevêque de Milan. Les terminaisons sont réglées, pour ces formules, dans le chant ambrosien comme dans le romain, par le chant du *seculorum amen*, qui finit tous les psaumes et les cantiques. Or, l'Antiphonaire ne donnant,

(1) *Musice utriusque cantus practica*, etc. (Brixiæ, 1497), cap. 8-15.
(2) *La regola del canto fermo ambrosiano* (in Milano, 1622), c. 23-30.

après les antiennes des vêpres, que le commencement des psaumes qui les suivent, avec les terminaisons, on a imaginé d'abréger les mots *seculorum amen*, en ne prenant que les voyelles *e, u, o, u, a, e*, qui y sont contenues, et en plaçant sur ces voyelles les notes des terminaisons. C'est ainsi qu'a été formé le mot barbare *Euouae* qui se trouve, dans tous les Antiphonaires, après le commencement du psaume. Les terminaisons ou cadences finales varient en raison de la solennité du jour : les usages de certaines églises y introduisent aussi des variétés, et les traditions ont changé plusieurs fois depuis les premiers siècles. On leur donne, en général, le nom de *neume*. Les neumes du chant ambrosien, donnés par Gafori, diffèrent peu de ceux du romain; mais ils ont moins de variété. Pour compléter, autant que cela se peut, les notions générales que nous avons données de ce chant, nous croyons devoir reproduire ici ces neumes.



Après la mort de saint Ambroise, le diocèse de Milan conserva sa liturgie et n'adopta pas celle de Rome. Cependant, le pape saint Grégoire ayant introduit dans son Sacramentaire des prières qui portaient le nom de saint Ambroise, l'église de Milan emprunta au missel de ce saint réformateur du chant romain plusieurs introïts et la disposition des trois messes de Noël; mais elle conserva ses hymnes, sa psalmodie plus ou moins différente de la romaine et ses règles particulières pour les messes, les vêpres et les matines. Le chant de l'*Agnus Dei*, introduit dans la messe par le pape Sergius, à la fin du septième siècle, fut aussi un des points sur lesquels cette église fut en dissentiment avec Rome. Elle mit une grande énergie à défendre l'excellence et l'indépendance de sa liturgie, lorsque Charlemagne voulut obliger toutes les églises de son empire à se conformer au rit romain : sa résistance fut si vive que, pour éviter un éclat dangereux, le pape Adrien Ier et Charlemagne durent céder. Les chroniqueurs parlent d'un miracle qui se serait fait pour trancher la question, et d'après lequel on aurait compris que les deux rites étaient également agréables à Dieu (1). Quoi qu'il en soit, la liturgie ambrosienne fut conservée avec son chant : elle s'est maintenue jusqu'à l'époque actuelle. Cependant elle s'est rapprochée insensiblement de la liturgie romaine en plusieurs points, particulièrement en ce qui concerne la psalmodie.

CHAPITRE TROISIÈME.

LE CHANT DE L'ÉGLISE ROMAINE. — RÉFORME DE SAINT GRÉGOIRE.

Quelle que soit la persévérance de l'historien de la musique dans ses recherches, pour recueillir des faits relatifs au chant de l'Église romaine pendant les quatre premiers siècles, ses efforts ne peuvent aboutir qu'à la conviction de leur inefficacité, aucun document certain n'étant parvenu jusqu'à nous sur ce sujet. Quelques paroles de Tertulien, d'un sens trop général et trop vague pour qu'on puisse en tirer rien d'utile, sont tout ce qu'on peut citer sur ces époques reculées.

---

(1) Le P. Le Brun, *Explication de la messe*, t. I, p. 282 et suiv.

Dans les courtes biographies des papes, on trouve, à la vérité, des renseignements concernant certaines prescriptions liturgiques auxquelles ils ont attaché leurs noms; mais elles ont pour objets, ou des cérémonies du culte, ou simplement des oraisons qu'ils ont, de temps en temps, ajoutées aux offices : quant au chant, il n'en est rien dit. Avant le cinquième siècle, rien de précis ne se rencontre dans les traditions sur cette partie essentielle du culte catholique. La première indication est fournie par le *Liber pontificalis;* on y voit que le pape saint Célestin, élu en 422, décida que les cent cinquante psaumes de David seraient chantés avant le sacrifice de la messe, tantôt l'un, tantôt l'autre, avec une antienne (1) : c'est ce qu'on a nommé l'*Introït*. Le même pontife établit, de plus, l'usage du répons en deux parties appelé *Graduel*, parce qu'il se chante lorsque l'officiant est sur les degrés de l'autel (2). C'est donc à tort que d'anciens liturgistes ont attribué au pape saint Sixte, élu en 432, l'introduction du chant des *Introïts* et des *Graduels* dans la messe latine. Il paraît que le *Kyrie eleison* ne se chantait pas encore généralement à la messe avant la fin de ce cinquième siècle, puisque le concile de Vaison, tenu en 480, prescrit, dans son troisième canon, qu'il soit chanté dans toutes les églises, suivant l'usage des églises d'Orient et de Rome. Le même concile établit, dans son cinquième canon, l'addition du chant *Sicut erat in principio* à la doxologie du *Gloria patri*. Enfin, l'on voit encore, à la fin du même siècle, le pape Gélase composant son *Sacramentaire* et fixant le chant des *Préfaces*. Le savant Durandus, écrivain du treizième siècle, justement estimé pour ses profondes connaissances dans l'histoire de la liturgie, ajoute à ce qui appartient à ce pontife la composition du chant des traits et quelques hymnes (3). Si le chant de la Préface qui lui est attribué est la touchante mélodie que nous connaissons, rien de plus beau n'a été fait pour le service divin. Dans le même temps, saint Paulin et plusieurs autres composèrent des hymnes qui ne furent point admises dans la liturgie romaine avant le douzième

---

(1) Constituit, ut psalmi David CL ante sacrificium psallerentur antiphonatim ex omnibus : quod ante non fiebat, nisi tantum epistola beati Pauli apostoli recitabatur, et sanctum Evangelium, et sic missæ fiebant. — *Liber pontif. in Cœlestinum.*

(2) Et constituit, *graduale* post officium ad missas cantari, id est, responsorium in gradibus. — *Ibid.*

(3) *Rationale divinorum officiorum*, lib. IV, c. 33.

siècle, mais dont plusieurs y sont entrées plus tard et sont chantées encore aujourd'hui. A ces faits se borne ce qu'on sait antérieurement à l'époque où saint Grégoire le Grand forma son Antiphonaire, c'est-à-dire à la fin du sixième siècle.

Appelé à gouverner l'Église, le 3 septembre 590, saint Grégoire mit au nombre de ses travaux la réforme, ou plutôt le règlement de tout le chant liturgique. Jean Diacre, son biographe, dit qu'il *compila*, pour l'utilité des chantres, un Antiphonaire en forme de *centon*, ce qui signifie un livre de chant composé de morceaux pris dans diverses liturgies (1). L'Antiphonaire de saint Grégoire fut donc une compilation à laquelle il ajouta peut-être quelques chants de sa composition, pour combler certaines lacunes; toutefois on ne peut faire à ce sujet que des conjectures. Le nom d'*Antiphonaire*, employé par l'ancien biographe de saint Grégoire et par d'autres écrivains du moyen âge, n'a pas la signification spéciale qu'on lui a donnée plus tard, pour distinguer les Heures et le Vespéral du chant des messes, dont le recueil est appelé *Graduel* : l'Antiphonaire de saint Grégoire est le corps complet du chant de l'Église de son temps. Quant à ses diverses parties, on appelait autrefois *Cantatorium* celle que nous nommons *Graduel;* l'autre partie avait elle-même deux divisions, dont la première contenait les répons des heures et des vêpres et était appelée *Responsorialia* ou *Liber responsalis*, et la deuxième, renfermant les antiennes, était l'*Antiphonarius* (2). Les manuscrits très-anciens de l'*Antiphonarius* proprement dit sont d'une rareté excessive : on n'en pourrait pas citer trois aujourd'hui qui soient antérieurs au treizième siècle; la plupart de ceux qu'on voit sous ce titre, dans les catalogues des grandes bibliothèques publiques et particulières, sont des Graduels ou *Cantorialia*.

Un des plus précieux manuscrits de toutes les parties de l'Anti-

---

(1) Deinde in domum Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicæ compunctionem dulcedinis, Antiphonarium centonum, cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit. (JOANN. DIAC., *in Vita S. Gregorii*, lib. II, cap. 17.)

Sigebert dit aussi : *Antiphonarium regulari musicæ modulationes centonizavit*, *et scholas cantorum in romana ecclesia constituit.* (*Descriptor. ecclesiast., verbo S. Gregorius.*)

(2) Notandum est, volumen quod nos vocamus Antiphonarium, tria habere nomina apud Romanos. Quod dicimus graduale, illi vocant cantatorium........ Sequentem partem dividunt in duobus nominibus. Pars quæ continet Responsorios, vocatur Responsoriale : et pars quæ continet Antiphonas, vocatur Antiphonarius. (Amalaire Fortunat, dans le Prologue *De ordine Antiphonarii*, Biblioth. PP., edit. Lugdun., tome 14, p. 1033.)

phonaire de saint Gregoire, et, selon toute probabilité, le plus ancien connu, était celui d'après lequel les Bénédictins de la congrégation de Saint-Maur en ont publié le texte, dans leur belle édition des œuvres de ce Père de l'Église (Paris, 1705). Il appartenait au monastère de Saint-Corneille de Compiègne : il en a disparu dans les troubles de la Révolution française, et nous ignorons où il se trouve aujourd'hui. Écrit en lettres onciales d'or sur vélin teinté en violet, il était *regia munificentia ornatum*, dit l'un des éditeurs, dans la préface. La notation semble avoir été double, c'est-à-dire en lettres romaines et en neumes, car il est dit dans la préface : *in eo (codice) autem multa occurrunt notis musicis superscriptis ad cantum comparata.* Or, les manuscrits teintés en pourpre ou en violet et écrits en lettres onciales d'or ou d'argent, ne sont pas postérieurs à la fin du huitième siècle; on n'en trouve plus après cette époque. Dans celui-ci, la souscription du Graduel était en ces termes : *Gregorius præsul meritis et nomine dignus, summum conscendens honorem, renovavit monimenta Patrum priorum, et composuit hunc libellum, musicæ artis, scholæ cantorum per anni circulum. Incipit dominica prima in adventu Domini.* Au commencement du *Liber responsalis*, on lisait : *In nomine Domini Jesu Christi. Incipiunt Responsoria, sive Antiphonæ per anni circulum* (1). Si nous cherchons l'origine de ce précieux manuscrit, nous la trouverons vraisemblablement dans une anecdote relative à des copies authentiques de l'Antiphonaire de saint Grégoire que Charlemagne obtint du pape Adrien Ier, comme on le verra plus loin, et qui furent portées en France par deux chantres romains, pour être placées dans les écoles de Metz et de Soissons. Ni l'une ni l'autre n'ont été retrouvées dans ces villes. Il se pourrait qu'un de ces manuscrits fût celui de Compiègne, car des livres de cette magnificence n'ont été faits que pour des souverains, et ce qui ajoute à la probabilité de notre conjecture, c'est que le monastère de Saint-Corneille a été fondé par Charlemagne. Quoi qu'il en soit, la perte d'un monument d'une si grande importance pour l'histoire de l'art est à jamais regrettable.

Au nombre des plus anciennes copies du Graduel, il en existe une dans la bibliothèque du monastère de Saint-Gall, en Suisse. Ce ma-

---

(1) Les manuscrits de saint Corneille, de Compiègne, ont été transportés à la Bibliothèque nationale de Paris ; mais le précieux antiphonaire n'est pas du nombre.

nuscrit a donné lieu, de nos jours, à une méprise singulière. Au treizième siècle, un moine de la dite abbaye, nommé Ekkehard, avait rapporté, dans une Vie de Notker *Balbulus* (le bègue), que deux chanteurs de la chapelle pontificale, ayant été envoyés par le pape à Charlemagne, sur sa demande, avec deux Antiphonaires, pour instruire les chantres français dans la tradition du chant grégorien, Romanus, l'un d'eux, s'arrêta dans le monastère de Saint-Gall, et, nonobstant la résistance de Pierre, son compagnon, retint un des deux Antiphonaires confiés à leurs soins, pour en faire don à cette même abbaye, où, depuis lors, il serait resté. La notice d'Ekkehard a été publiée par Canisius dans les *Antiquæ lectiones*, et insérée plus tard, avec des notes, dans les *Acta sanctorum* des Bollandistes (avril, tome I[er]). Remplie de détails fabuleux, elle ne peut être d'aucune utilité pour l'histoire, dit l'érudit M. Weiss (1). Cependant, sur la foi de cet écrit informe et d'une époque trop éloignée d'ailleurs des faits dont il s'agit, pour mériter confiance, un savant bibliothécaire de Saint-Gall (le P. Ildephonse Abarx), trouvant, parmi les manuscrits de l'abbaye, le Graduel dont nous venons de parler, crut y reconnaître l'Antiphonaire de saint Grégoire qu'y avait porté Romanus, suivant le récit d'Ekkehard : il le signala comme tel dans le catalogue de la bibliothèque de l'abbaye qu'il publia en 1827; mais, par une contradiction manifeste, il lui assigna l'époque du neuvième siècle; or, il est de toute évidence que, s'il était en effet de ce siècle, il ne pouvait être l'Antiphonaire que Romanus aurait porté, dans le huitième, au monastère de Saint-Gall. Toutefois, plusieurs érudits, qui ne firent pas cette remarque, adoptèrent avec confiance les conclusions du bibliothécaire de Saint-Gall; de ce nombre furent d'abord Sonnleithner, puis le conseiller impérial Kiesewetter et le célèbre professeur de droit Thibaut, de l'université de Heidelberg. Ne partageant pas leurs illusions à ce sujet, nous déclarâmes, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (2), après examen du *fac simile* d'un fragment du manuscrit, que le prétendu Antiphonaire de saint Grégoire était un Graduel, non du huitième ni du neuvième siècle, mais du dixième; que son origine n'était pas

(1) Dans la notice de Notker, tome XXXI de la *Biographie universelle* des frères Michaud, 1[re] édition.

(2) Année 1844.

romaine, sa notation ne l'étant pas, et que cette notation était septentrionale. Avec son ardeur accoutumée, Kiesewetter entreprit de nous réfuter; il nous opposa les préjugés qui se reproduisent sans cesse dans les Histoires de la musique et mit peu de modération et de politesse dans la polémique qui s'ensuivit entre nous à ce sujet (1). L'attention du P. Lambillotte, jésuite, ayant été éveillée par cette contestation, il se rendit à Saint-Gall, obtint l'autorisation de faire prendre un calque du Graduel, et l'accompagnant de dissertations dans lesquelles il essayait d'en démontrer l'authenticité, il le publia sous ce titre : *Antiphonaire de saint Grégoire. Fac simile du manuscrit de Saint-Gall, VIIIe siècle.* Accompagné : 1° *d'une Notice historique; 2° d'une Dissertation donnant la clef du chant grégorien; 3° de divers monuments, tableaux neumatiques inédits, etc., etc., par le P. L. Lambillotte, de la compagnie de Jésus* (2).

Le volume en question était livré au public depuis quatre ans, lorsque le P. dom Anselme Schubiger, religieux et maître de chapelle de l'abbaye d'Einsiedeln, dans le canton de Schwitz, en Suisse, ayant visité l'abbaye de Saint-Gall, examina le manuscrit du Graduel supposé être l'Antiphonaire authentique de Romanus et le compara avec d'autres Graduels manuscrits de la même bibliothèque, appartenant à des époques différentes. Savant très-distingué, particulièrement en ce qui concerne le chant liturgique et les anciennes notations, nul n'était plus apte que ce Bénédictin à faire des recherches utiles sur ce sujet. Le résultat de son examen parut au mois de décembre 1856, dans le dernier numéro de la *Revue de musique ancienne et moderne* (3). Il y démontre avec évidence que l'écriture du manuscrit est du dixième siècle; qu'on y trouve, à la fête des saints Innocents, le commencement d'une Séquence composée par Notker Balbulus, mort cent vingt ans après la date de 790, où Ekkehard fait arriver Romanus avec son antiphonaire à Saint-Gall; que la notation est celle de plusieurs autres manuscrits du dixième et du onzième siècle; que tout indique que ce Graduel a été écrit et noté dans l'abbaye même de Saint-Gall; que les arguments du P. Lambillotte manquent de solidité, et qu'enfin

(1) Gazette générale de musique de Leipsick, 1844.
(2) Paris, 1851, 1 vol. gr. in-4°.
(3) Paris, 1856, n° 12.

le manuscrit n'est pas celui de Romanus (1). A ces preuves du savant Bénédictin, nous pouvons en ajouter une sans réplique, à savoir, que le Graduel de Saint-Gall renferme plusieurs hymnes et cantiques qui ne se trouvent ni dans l'Antiphonaire de saint Grégoire publié par les Bénédictins d'après le manuscrit de saint Corneille de Compiègne, ni même dans aucun Graduel du dixième siècle, par la raison très-simple que les hymnes ne furent admises dans la liturgie romaine qu'au douzième siècle, quoiqu'elles existassent, dès la fin du second siècle, dans les Églises d'Orient, et dès le quatrième dans les rites ambrosien, gallican et gothique.

Peut-être, le manuscrit de Compiègne ayant disparu, n'existerait-il plus un seul monument certain de l'œuvre complète de saint Grégoire, si le hasard n'avait fait découvrir, dans la bibliothèque de la faculté de médecine de Montpellier, un manuscrit qui le contient en entier et qui offre la solution de plusieurs problèmes historiques sur lesquels des opinions contraires se sont produites. La découverte de ce précieux monument fut faite, au mois de décembre 1846, par feu M. Danjou, qui en a rendu compte dans la dernière livraison de la troisième année de la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, dont il était le directeur et le collaborateur le plus actif. L'époque du neuvième siècle, à laquelle il rapportait ce manuscrit, a été contestée; on voulait qu'il fût du dixième ou même du onzième, mais à tort suivant nous : la forme des lettres, la clarté et l'absence de toute abréviation qu'on y remarque, sont précisément les signes indicateurs du siècle fixé par M. Danjou. Tout le contenu du *Cantoriale* et du *Liber responsalis sive Antiphonarius* de saint Grégoire, publiés par les Bénédictins dans les œuvres de ce docteur de l'Église (2), se trouve dans le manuscrit de Montpellier, mais disposé dans un autre ordre que celui de l'année liturgique. La division est faite en six parties, qui sont les *Introïts* et *Communions*, les *Alleluia,* les *Traits*, les *Graduels*, les *Offertoires*, les *Antiennes et répons des processions.* Ainsi qu'on le voit les cinq premières parties forment le *Cantoriale* des messes, la sixième est le chant des vêpres et des heures, ou l'*Antiphonaire* proprement dit.

(1) Le résultat du travail du P. Schubiger fait tomber dans le néant tous les raisonnements de Bottée de Toulmont et de MM. Nisard et de Coussemaker, basés sur l'existence du prétendu Antiphonaire de saint Grégoire.

(2) *Opera omnia,* t. III, p. 654-727.

A l'aide de cet important manuscrit, dont le contenu est identique à celui de l'abbaye de saint Corneille de Compiègne qui a servi aux Bénédictins pour leur édition, une première question relative au travail de saint Grégoire est résolue d'une manière péremptoire : elle consistait à savoir si tout le chant de l'année, tel qu'il existait au sixième siècle, avait été contenu dans son Antiphonaire. Il y avait incertitude à ce sujet, parce que les manuscrits les plus anciens connus sous ce titre sont des Graduels, c'est-à-dire des recueils de chants de la messe, non suivis du Vespéral et du chant des Heures qui forment le véritable Antiphonaire, le texte seul ayant été publié par les Bénédictins Denis de Sainte-Marthe et Guillaume Bessin. On ne trouve, en effet, que le *Cantoriale* ou Graduel dans l'*Antiphonaire* dit de *saint Grégoire* qui est dans le trésor de l'église de Monza, près de Milan, et qu'on croit remonter au septième siècle : il en est de même de celui de Saint-Gall, de celui de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 1087), de plusieurs autres de la Bibliothèque du Vatican, de l'Ambrosienne de Milan, ainsi que du précieux manuscrit du dixième siècle qui figurait dans la partie réservée de la collection Libri (supplément, n° 580), et qui est aujourd'hui en notre possession. Ces désignations erronées ne doivent être imputées qu'aux rédacteurs de catalogues, excusables toutefois à cause de la confusion qui a régné jusqu'à ce jour dans la classification des anciens livres de chant liturgique. Cette confusion est fort ancienne, comme on a pu le voir dans la citation que nous avons faite d'un passage d'Amalaire où l'Antiphonaire véritable est appelé *Liber responsalis.* Cependant il existe des manuscrits connus sous le titre qui leur appartient, c'est-à-dire celui d'*Antiphonarius,* car leur contenu se compose d'antiennes, d'hymnes et de répons pour les heures, vêpres et matines; mais aucune garantie d'origine ne leur donne l'autorité nécessaire : tels sont le bel Antiphonaire saxon du huitième siècle qui est au Muséum britannique; celui qui était autrefois dans la cathédrale de Chartres et qu'on croit être de la fin du huitième siècle; celui du monastère du Mont-Cassin, plus ancien ancore, l'*Antiphonarium vetus* (n° 776) de la Bibliothèque nationale de Paris et plusieurs autres.

De ce rapide aperçu, nous pouvons conclure que la découverte du manuscrit de Montpellier est un événement de haute importance pour l'histoire du chant grégorien, à cause de son ancienneté, de

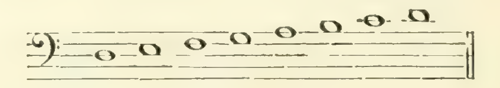
la conformité de son contenu avec le texte liturgique des œuvres de saint Grégoire, et de sa notation incontestablement romaine, suivant les principes établis au huitième livre de notre Histoire. Son origine n'est donc pas douteuse, et nous pouvons dire avec assurance que ce manuscrit fournit tous les éléments nécessaires pour la solution de certains problèmes historiques demeurés sans réponse satisfaisante jusqu'à ce jour. Ces problèmes, au nombre de trois, sont ceux-ci : quel est le système de tonalité dans lequel s'est accomplie l'œuvre de saint Grégoire? Quelle fut la notation romaine dont il a fait usage pour son Antiphonaire et quelles furent les autres notations contemporaines? Quel fut originairement le caractère mélodique de chacune des parties du chant grégorien? L'examen approfondi et la solution de ces problèmes seront l'objet des trois chapitres suivants.

CHAPITRE QUATRIÈME.

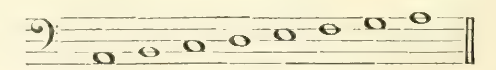
QUEL EST LE SYSTÈME DE TONALITÉ DANS LEQUEL S'EST ACCOMPLIE L'ŒUVRE DE SAINT GRÉGOIRE.

La tonalité vulgaire du plain-chant de l'Église est, comme nous l'avons dit au deuxième chapitre de ce livre, composée de huit tons, ou modes, ou gammes, dont les demi-tons occupent des places différentes. Nous avons expliqué le système de leur formation; nous ne croyons donc pas devoir revenir sur ce sujet. Le lecteur a vu qu'au temps de saint Ambroise le chant de son Église était contenu dans les quatre tons authentiques, et que ce ne fut que dans les siècles suivants que la nécessité de varier le caractère des chants, pour les mettre en rapport avec l'objet des fêtes, fit entrer dans le chant ambrosien les huit tons de la liturgie romaine. Il est hors de doute qu'à Rome, comme à Milan, les quatre premiers tons avaient été formés de quatre espèces de quintes, et les autres de quatre espèces de quarte. Les premiers, dits *authentiques*, étaient désignés par les noms tirés du grec *protus*, premier, *deuterus*, second, *tritus*, troisième, et *tetartus*, quatrième. Quant aux *plagaux*, dont le nom signifie *obliques* ou *latéraux*, on disait le plagal du premier, du deuxième, du troisième ou du quatrième tons.
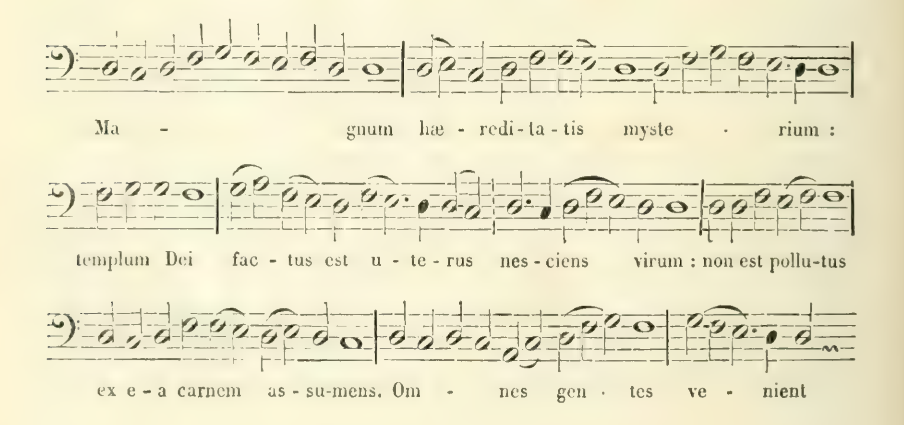
Plusieurs historiens et critiques ont mis en doute si les huit tons du plain-chant étaient en usage avant saint Grégoire, ou si, jusqu'à lui, les quatre tons de saint Ambroise renfermaient aussi tout le chant de l'Église romaine. Il nous semble qu'une question de cette nature se résout d'elle-même : pour en trouver la solution, il suffit, en effet, de se rappeler que l'Antiphonaire grégorien fut une compilation et un choix de chants auparavant usités en diverses églises, et de constater qu'il s'y trouve des mélodies en grand nombre appartenant aux tons plagaux : tels sont l'introït de l'*Épiphanie*, *Ecce advenit dominatur Dominus*, l'offertoire de la messe du mercredi des Cendres, *Exaltabo te Domine*, le trait de la messe du dimanche des Rameaux, *Deus, Deus meus, respice in me*, toutes les grandes antiennes de l'Avent, celle du *Magnificat* de la Circoncision, *Magnum hæreditatis mysterium*, et cent autres. Nous en donnons ici un exemple pour former la conviction des lecteurs. Il est du plagal du premier ton : or, on sait que la gamme du ton authentique est celle-ci :
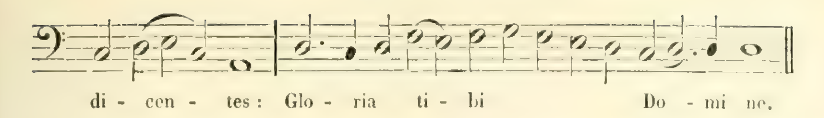


et celle de son plagal



L'exemple suivant démontrera que cette dernière gamme est celle du chant :





Outre les preuves de l'existence de la tonalité des huit modes ou tons, antérieurement à saint Grégoire, qui se tirent de son Antiphonaire, on voit, dans l'abrégé des sciences philosophiques d'Alcuin, écrivain ecclésiastique du huitième siècle, que les tons étaient au nombre de huit et que, *d'après des livres très-anciens*, ils se divisaient en authentiques ou supérieurs et plagaux ou inférieurs (1). Il est donc évident que les écrivains qui ont attribué à saint Grégoire le complément des huit tons du plain-chant ont été induits en erreur (2).

A quelle époque remontait donc cette division de la tonalité du chant de l'Église occidentale? Ici la solution du problème présente plus de difficulté, parce que, comme nous l'avons dit, un silence presque absolu règne sur l'histoire du chant liturgique jusqu'à l'époque de saint Grégoire. La critique, armée de l'induction logique, doit prendre ici la place des documents absents et chercher la vérité dans les conjectures. Un fait, à l'abri de toute discussion, sera notre point de départ : nous voulons parler de l'usage du chant des psaumes, chez les chrétiens de l'Occident, aussi bien que chez ceux de l'Orient, antérieurement à tout autre chant liturgique : les Actes des Apôtres ne nous laissent aucun doute à ce sujet. Or, la tradition du chant des psaumes ayant été donnée par saint Pierre aux Romains, comme elle le fut aux chrétiens orientaux par saint Jacques, saint Marc et saint Barnabé, et tous ces peuples chantant les psaumes dans des tonalités de huit, dix ou douze tons, on n'aperçoit aucun motif pour que la psalmodie latine ait été, dans l'origine, réduite aux quatre tons authentiques. Les traités du chant ecclésiastique grec, les livres liturgiques de cette communion, ceux des Arméniens, des Maronites, des Coptes et des Éthiopiens, nous démontrent l'existence

(1) Octo tonos in musica consistere musicus scire debet, per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adhærere videtur. *Flacci Alcuini musicæ*, ap. Gerbert. *Script. ecclesiast. de Musica*, t. I, p. 26.

(2) En les suivant autrefois, nous-même nous nous sommes égaré. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, dans la *Biographie universelle des musiciens*, t. I, p. 151, 1re édition.

de tonalités composées d'au moins huit tons, à la vérité de constitution différente du système occidental, mais dérivées évidemment du principe oriental de la diversité des modes, comme notre plain-chant.

D'après les considérations qui précèdent, on est conduit à ces conclusions : 1° que dès les premiers siècles d'existence de l'Église romaine le chant liturgique était formulé en huit tons, divisés en deux classes de quatre tons chacune ; 2° que la première de ces classes avait sa division naturelle à la quinte de la tonique, et qu'on donnait, pour cette cause, le nom d'*authentiques* aux tons dont elle était composée; 3° que la deuxième classe des tons avait sa division à la quarte de la note la plus grave de chaque ton, et que chacun de ceux-ci avait pour finale la tonique de l'authentique auquel il correspondait : les tons de cette classe étaient, par cette raison, appelés *plagaux*. C'est en cet état que saint Grégoire a trouvé la tonalité du chant de l'Église lorsque, en 594, il fit l'Antiphonaire connu sous son nom, et c'est cette même tonalité qui existe partout dans ce code du chant liturgique.

Parlant des objections qu'il prévoyait contre l'authenticité de l'Antiphonaire de Montpellier, M. Danjou dit, dans le compte rendu de sa découverte : « Il existe une troisième objection qui n'a pas plus « de valeur que les précédentes. Saint Grégoire aurait, suivant la « tradition, porté à huit le nombre des modes ecclésiastiques, que « saint Ambroise avait limité à quatre. L'Antiphonaire de Montpellier, « *ne reconnaissant que les quatre modes authentiques*, ne pourrait être « attribué à saint Grégoire, ou à l'école romaine qu'il avait instituée, « mais il devrait alors se rattacher à une antiquité plus reculée. » Un peu plus loin on lit encore : « Cependant, bien que l'Antiphonaire de « Montpellier ne reconnaisse que les quatres modes authentiques, « en fait la notation même de certaines pièces prouve non-seulement « l'existence des tons plagaux, mais même celle des modes trans-« posés; ce qui donne raison à M. Fétis, etc. (1) ». Nous expliquerons tout à l'heure le sens de cette dernière phrase. Nous n'avons maintenant qu'une observation à faire sur la signification trop étroite donnée par M. Danjou aux quatre divisions de l'Antiphonaire de Mont-

---

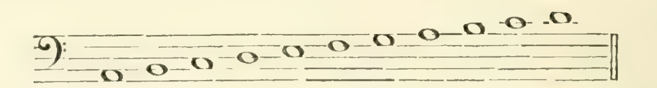
(1) *Découverte d'un exemplaire complet et authentique de l'Antiphonaire grégorien*, dans la *Revue de la musique religieuse*, etc., t. III, p. 394-395.

pellier, lesquelles sont indiquées par les mots *protus, deuterus, tritus* et *tetrardus*. Les quatre modes authentiques, désignés par ces mots, ne doivent pas faire supposer l'exclusion des modes plagaux, qui, au contraire, y étaient toujours joints comme subordonnés : *subjugales sunt plagii*, disent tous les auteurs de traités de musique du moyen âge; ils en étaient, en quelque sorte, inséparables et sous-entendus. C'est en ce sens que doivent être comprises les divisions de l'Antiphonaire de Montpellier par les quatre tons authentiques; nous en voyons la preuve au dixième chapitre du traité de musique d'Aurélien de Riomé, écrivain du neuvième siècle, dans lequel il est dit que *les différences des antiennes sont contenues dans quatre tons* (1), bien que le même auteur établisse la réalité des huit tons, selon l'opinion commune, et l'union inséparable de l'authentique et du plagal. Dans le traité spécial des tons de l'Antiphonaire, par Bernon, abbé de Reichenau à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième, la subordination des modes plagaux aux modes authentiques est aussi établie; néanmoins, on y trouve la récapitulation des antiennes et autres pièces qui appartiennent aux quatre modes plagaux. Cette liste fait voir que vingt antiennes, quatre graduels, trois *Alleluia,* cinq offertoires et quatorze communions, sont dans le plagal du premier ton; que vingt-deux antiennes, quatre graduels, trois *Alleluia,* quatre offertoires et dix-sept communions, sont dans le plagal du second; que douze antiennes, cinq graduels, trois *Alleluia,* quatre offertoires et dix-sept communions, sont dans le plagal du troisième; enfin, que quinze antiennes, trois graduels, quatre *Alleluia*, cinq offertoires et dix-huit communions, sont dans le plagal du quatrième ton (2). Voilà donc, dans l'Antiphonaire un total de *cent quatre-vingt-deux pièces* composées dans les quatre tons plagaux! Si l'on se souvient que le pape Grégoire le Grand n'a été que le compilateur et l'ordonnateur des chants pris dans les liturgies de diverses églises, on aura la conviction que ce père de l'Église latine n'a rien fait pour modifier la tonalité du chant ecclésiastique, et que les huit tons de ce chant étaient formulés longtemps avant lui.

(1) Antiphonarum quatuor sunt hoc in tono differentiæ. *Musicæ disciplina Aureliani*, ap. Gerbert. *Script. ecclesiast. de musica sacra potiss.*, t. I, p. 44.

(2) Bernonis Augiensis *Tonarius*, ap. Gerbert. *Script. ecclesiast.*, etc., t. II, pages 85-90.

Un moine italien de la fin du dixième siècle et du commencement du onzième, dont les travaux seront analysés dans la suite de ce volume, Guido d'Arezzo explique assez clairement, quoique son latin ne soit pas des meilleurs, même pour le temps où il vécut, la théorie vraie des tons ou modes authentiques et plagaux, en les considérant comme le même mode divisé en deux, mais dont l'échelle, à ce point de vue, devrait avoir l'étendue d'une octave et une quarte. L'échelle du premier ton authentique et de son plagal serait donc celle-ci :



« Si le chant, dit Guido, est trop aigu pour les notes graves, on « supprime celles-ci ; si, au contraire, ce chant est trop grave pour « les notes aiguës, ce sont celles-là qui sont supprimées ; et d'une « manière comme de l'autre on conserve une octave complète. » C'est aussi le moine d'Arezzo qui, le premier, a dit que le premier authentique et son plagal sont les deux premiers tons ; que le deuxième authentique et son plagal sont les troisième et quatrième tons ; que le troisième authentique et son plagal sont les cinquième et sixième ; que le quatrième authentique et son plagal sont les septième et huitième tons (1). Néanmoins, longtemps encore après lui, les auteurs de traités de musique distinguaient encore les tons en deux classes d'*authentiques* et de *plagaux*. Il n'est pas possible d'établir d'ordre chronologique pour cet objet entre les écrivains : au treizième siècle, Marchetto de Padoue énumère les huit tons dans leur ordre successif (2) ; il en est de même de trois théoriciens du quinzième siècle, Jean Tinctoris (3), Gafori (4), et Hugo de Reutlingen (5), tandis que le P. Bonaventure de Brescia (6), Wollick (7) et Aventinus (8) font encore,

(1) Guidonis Aretini *Micrologus de disciplina artis musicæ*, c. XII, ap. Gerbert. *Script. eccles. de musica sacra*, t. II, p. 12-13.

(2) *Lucidarium musicæ planæ*, tract. XI, c. 4.

(3) *Liber de natura et proprietate tonorum*, c. 1, mss. de 1476.

(4) *Musice utriusque cantus practica*, lib. I, c. VIII, et seq.

(5) *Flores musice cantus gregoriani*, c. IV.

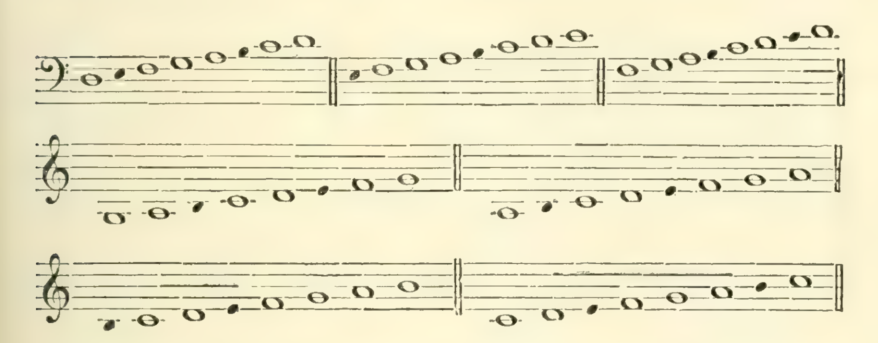
(6) *Regula musice plane*, c. XIII.

(7) *Opus aureum musice castigatissimum*, c. VII.

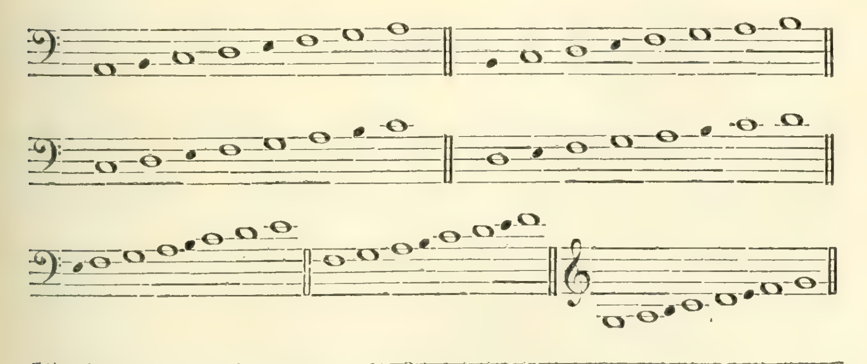
(8) *Musicæ rudimenta*, c. VII.

dans les premières années du seizième siècle, la distinction des quatre tons authentiques et de leurs plagaux, et qu'à la même époque Simon de Quercu ne parle des huit tons que suivant la méthode des auteurs modernes (1).

Les quatre espèces de quintes et de quartes, par lesquelles ont été constituées les gammes des huit tons du plain-chant, n'ont pas paru, à certains maîtres très-anciens, épuiser les combinaisons tonales nécessaires à la modulation de tous les chants. Pour étendre les limites de cette tonalité, ils ont imité les Grecs dans leur ancien système de classification des modes par les espèces d'octaves, et ont formulé les sept modes authentiques qu'on voit ici :
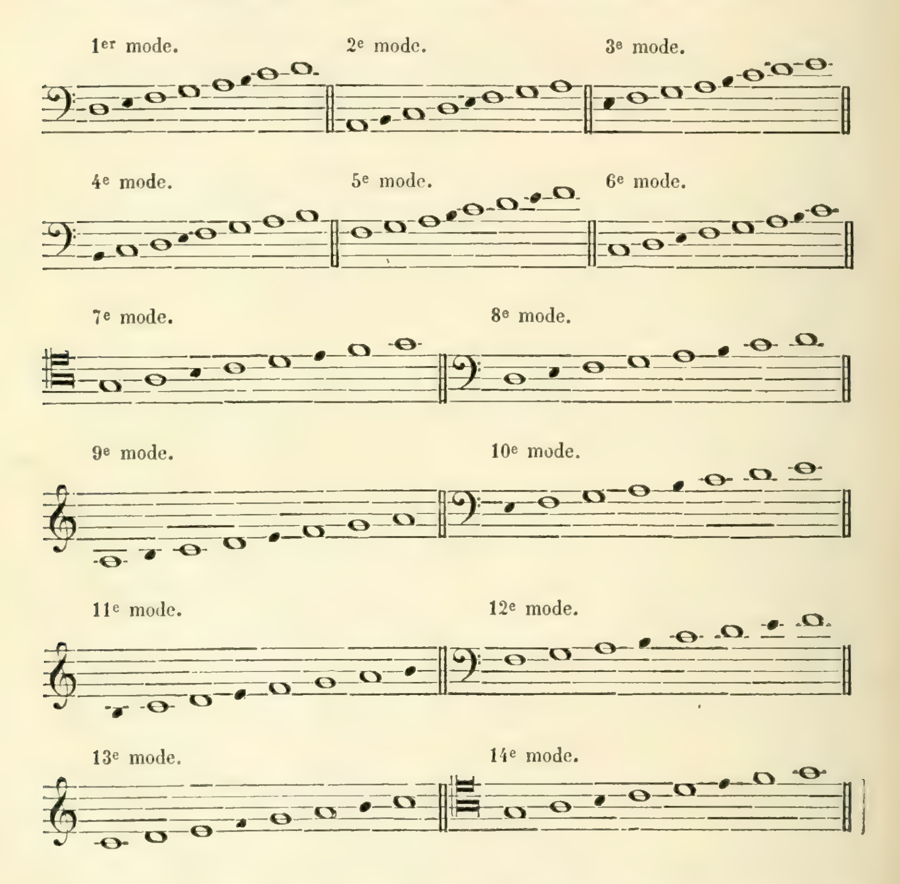


Les modes plagaux de ces sept tons authentiques se formèrent, comme dans le système des huit tons, en plaçant le plagal de chaque authentique à la quarte inférieure, d'où il suit que les gammes des sept plagaux sont celles-ci :



(1) *Opusculum musices*, c. *De tonis.*

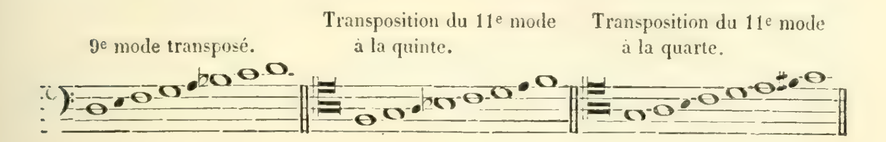
Il ne faut pas confondre les quatre derniers de ces tons plagaux avec les quatre premiers authentiques, bien que leurs gammes soient identiques, car les tons ou modes authentiques ont leur division harmonique à la cinquième note et leur finale à la tonique, tandis que les plagaux ont leur division et leur finale à la quatrième note.

En rangeant ces modes, dans leur ordre de relation, entre chaque uthentique et son plagal, on avait la classification suivante :



Ainsi qu'on vient de le voir, ce système est régulier, ayant pour base les sept espèces de gammes diatoniques possibles, en les commençant par les sept sons d'une seule gamme : il n'en est pas de même dans le système des huit tons, puisque c'est arbitrairement que les tons authentiques sont limités au nombre de quatre. Donc,

au lieu de huit tons ou modes vulgaires du chant ecclésiastique, l'autre système en a quatorze. Cependant, considérant que les onzième et douzième modes ne peuvent avoir leur division, le premier qu'à la quinte mineure de la tonique, l'autre qu'à la quarte majeure ou triton, d'où résulteraient de fausses relations pour le sens musical, les auteurs de ce système les exclurent de l'usage pratique, dans lequel ils n'admirent que douze modes, au lieu de quatorze qui résultaient du système. Considérant encore que le neuvième et le onzième de ces douze modes sont trop aigus pour les voix d'hommes, l'auteur, quel qu'il soit, de ce système, les transposa : à savoir, le neuvième à la quinte inférieure, et le onzième, à la quarte ou à la quinte. Cette transposition ne pouvait être exacte qu'en conservant aux deux modes leurs espèces d'octaves; ce qui ne fut possible qu'en leur donnant les formes qu'on voit ci-dessous :



Dès le neuvième siècle, ces douze modes sont mentionnés par Aurélien de Riomé, mais sans développement concernant leur destination et sans indication de l'époque où ce système s'est produit : son opinion est, d'ailleurs, que les huit tons suffisent pour tous les chants de l'Église. En cela, son erreur est partagée par la plupart des écrivains et des chantres : cette erreur, nous allons la démontrer.

Nous voyons dans le dialogue sur la musique ou plutôt sur le chant ecclésiastique, écrit par Odon, abbé de Cluny dans le commencement du dixième siècle, que, longtemps avant l'époque où vécut cet écrivain, la distinction du ♭ et du ♮ avait été introduite dans le chant, pour la diversité de placement des demi-tons (1). Or, cette diversité ne résulte pas de la nature des huit tons, dont les gammes ne présentent rien de semblable. La distinction du ♭ et du ♮

(1) *Dialogus de musica a Dom. Odone compositus*, ap. Gerbert. *Script. eccles. de musica sacra*, t. I, p. 251 et seq.

n'a rien de commun avec les différences de position des demi-tons naturels de ces modes. Une autre cause rend donc nécessaire l'emploi de ces signes d'intonation : quelle est-elle? Voilà ce qu'il s'agit d'examiner. La question est importante, car tous les auteurs qui ont traité du chant ecclésiastique après Odon s'en sont occupés, et ont reconnu la nécessité de l'emploi de ces modifications d'intonation dans certains cas, sans découvrir toutefois le principe qui les rend nécessaires, et les considérant seulement comme des altérations momentanées.

Guido d'Arezzo, déjà cité dans ce chapitre, est le premier auteur du moyen âge qui ait fait connaître l'origine de l'introduction dans le chant du demi-ton étranger à la constitution des huit tons : « Le ♭ rond, dit-il, appelé *mou* ou *ajouté*, parce qu'il est moins régulier « (que le ♮), s'accorde avec *fa* et a été mis à la place de l'autre « signe, parce que *fa* ne s'harmonise pas avec le ♮ (*si* ♮), qui forme « avec lui l'intervalle de triton (1). » Dans le traité du chant attribué à saint Bernard, peut-être sans fondement, mais qui est certainement du douzième siècle; il est dit que le ♭ a été inventé pour tempérer le triton, et que là où cet intervalle donne de la dureté au chant, le ♮ doit être remplacé momentanément par le ♭ bémol; mais que ce signe doit disparaître si le chant redevient naturel (2). Cette opinion est opposée à la sentence de Guido, qui ne veut pas que le ♭ et le ♮ soient réunis dans le même neume ou formule de ton (3). C'est le moine d'Arezzo qui est ici dans le vrai, car un chant de l'église est dans un ton quelconque et non dans deux; or, il est certain qu'il n'existe aucun ton dans lequel un des degrés de la gamme ait deux intonations.

---

(1) ♭ vero rotundum, quia minus est regulare, quod adjunctum vel molle dicunt, cum F habet concordiam, et ideo additum est, qui F cum quarta a se ♮ tritono differente nequibat habere concordiam. *Micrologus de disciplina artis musicæ*, c. VIII, ap. Gerberti, *Script. eccles. de musica sacra*, t. II, p. 8.

(2) Inventum est autem ♭ rotundum ad temperandum tritonum, qui supernaturaliter invenitur : ubi enim cantus asperior sonat, ♭ rotundum loco ♮ quadrati, ad temperandum tritoni duritiam, furtim interponitur. Sed ubi cantus ad suam naturam recurrerit, statim debet auferri (*Sancti Bernardi De cantu, seu correctione Antiphonarii*, cap. VIII, in op. omn. id, Joh. Mabillon, t. II.
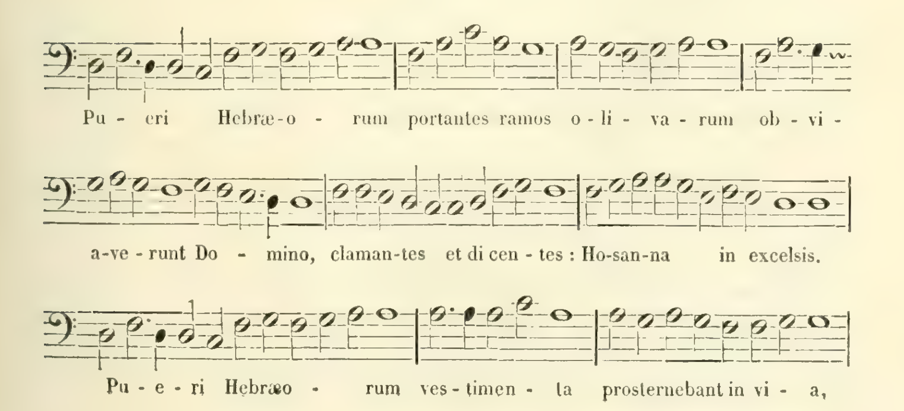
Plusieurs auteurs modernes, au nombre desquels est Baini, ont partagé cette fausse opinion.

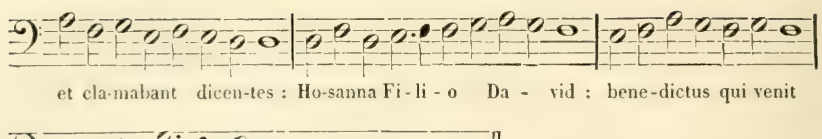
(3) Utramque autem ♭. ♮. in eadem neuma non jungas (*loc. cit.*).

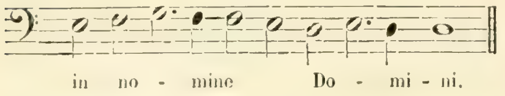
Il serait trop long de rapporter toutes les autorités anciennes qui prouvent que l'usage général du bémol, pour corriger la fausse relation de triton ou de quarte majeure entre deux notes du chant ecclésiastique, remonte aux premiers temps du christianisme.

Peut-on supposer que cette relation, si choquante pour le sentiment tonal des chantres, ne l'ait pas été pour les compositeurs des chants? Non, sans doute. Or, puisque la fausse relation ne peut être évitée que par le bémol, qui n'existe pas dans les huit tons, tirons de ce fait la seule conséquence qu'on puisse en déduire, et concluons que cette note provient d'une autre source. Or, cette source ne peut être, d'une part, que l'espèce d'octave du neuvième mode transposée à la quinte inférieure et substituée au premier ton; et d'autre part, l'espèce d'octave du onzième mode transposée également à la quinte mineure et substituée au cinquième ton. Les adversaires de la doctrine historique ne manqueront pas de demander comment on distinguera les chants appartenant au premier ton de ceux du neuvième mode transposé, et les chants du cinquième ton de ceux de la transposition du onzième mode? La réponse est facile; elle consiste à dire que s'il n'y a aucune relation de triton dans la contexture des chants, le bémol n'y ayant pas d'emploi, ils seront du premier ton ou du cinquième, et que si le contraire a lieu, ces chants seront du neuvième ou du onzième modes transposés. Les exemples suivants vont démontrer ces vérités.

ANTIENNE DU PREMIER TON OU MODE DE LA MESSE DU DIMANCHE DES RAMEAUX.







COMMUNION DU TROISIÈME DIMANCHE DU CARÊME, DANS LA NEUVIÈME MODE TRANSPOSÉ.

Pas - ser in - ve - nit si - bi Do - mum, et turtur ni - dum, u - bi re -

(1)

po - nat pul - los su - os alta - ria - tu - a Do - mine
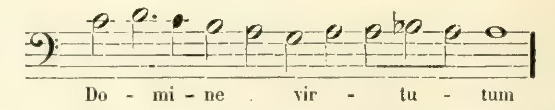
vir - tu - tum, Rea me - us, et De - us me - us : Bea - ti

qui ha - bitant in do - mo tu - a, in se - culum se - cu -

li lau - da - bunt te.
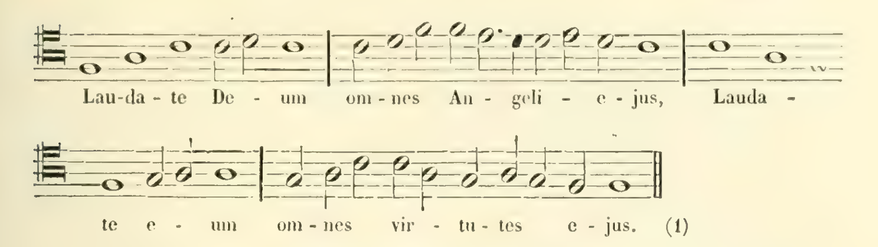
---

(1) La plupart des éditions donnent ce passage de la manière suivante :
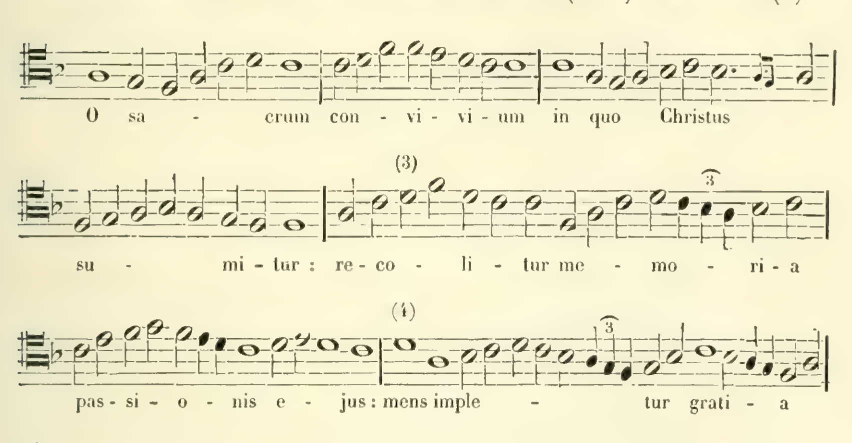


La même chose se reproduit sur les paroles *domo tua*, *in seculum*, etc. : c'est une monstruosité qui se rencontre à chaque instant dans le chant romain dégénéré; cela est contraire au principe des anciens temps exprimé par Guido dans cette phrase : *utramque autem* ♭. ♮. *in eadem neuma non jungas ;* précepte de bon sens, qui ne veut pas qu'un chant soit à la fois dans deux tons différents, à moins que ce ne soit pour sortir des limites d'une espèce d'octave et entrer dans une autre, ce qui est désigné sous le nom de *tons mixtes*.

ANTIENNE DE LA FÊTE DES SAINTS ANGES GARDIENS : CINQUIÈME TON.



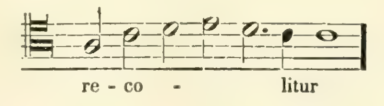
ANTIENNE DE LA FÊTE-DIEU DU ONZIÈME MODE (XIIIe) TRANSPOSÉ (2).



(1) Les livres français et belges ont d'autres chants du troisième, du quatrième et du septième tons pour cette antienne. Celui que nous donnons est conforme à nos manuscrits des douzième et treizième siècles : on trouve aussi ce chant dans l'*Antiphonarium romanum*, édition de Nivers (Paris, 1697), mais avec des altérations.

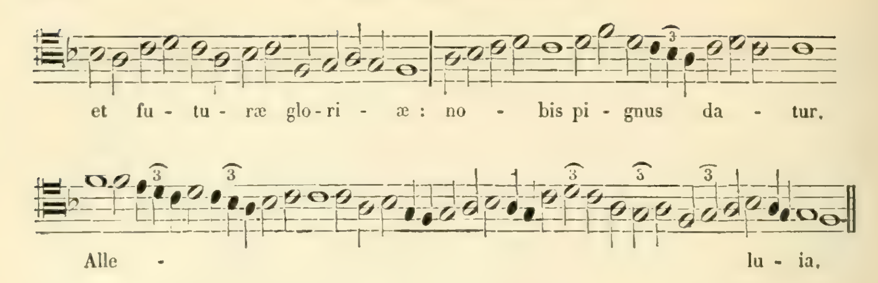
(2) Le pape Urbain IV institua, en 1263, la fête du Saint-Sacrement, qu'il célébra pour la première fois le jeudi après l'octave de la Pentecôte 1264. L'office de cette fête fut composé par saint Thomas d'Aquin. Notre précieux manuscrit de cet office est de l'époque même de l'institution ; le chant est conséquemment authentique : il n'en reste que des traditions entièrement différentes et altérées jusqu'à l'excès dans toutes les éditions. Nous traiterons, dans le sixième chapitre de ce livre, d'une manière générale des altérations du chant de l'Église occidentale.

(3) La plupart des éditions ont ce passage ainsi noté :
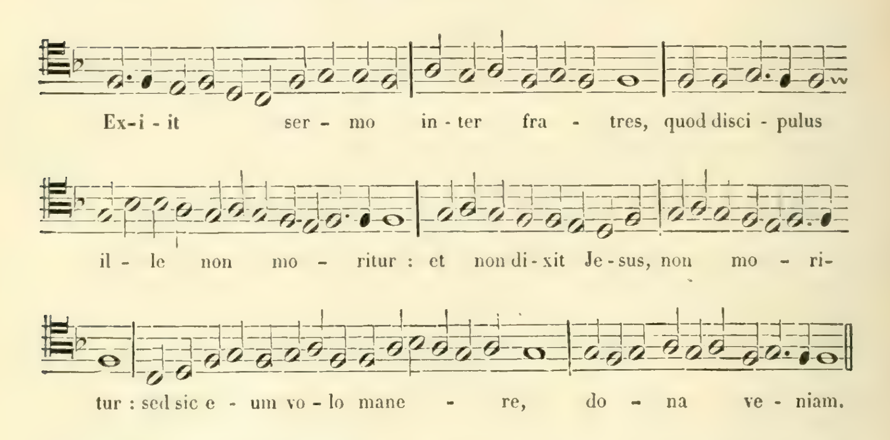


Cela est affreux après le *si* bémol qu'on vient d'entendre.

(4) Notre manuscrit a *mens implevit gratia :* cette faute a existé probablement dans l'origine. On remarquera sans doute la variété de valeurs de temps qui se trouve dans cette antienne



ANTIENNE DE LA FÊTE DE SAINT JEAN APÔTRE DANS LE DOUZIÈME MODE (XIVᵉ) TRANSPOSÉ.
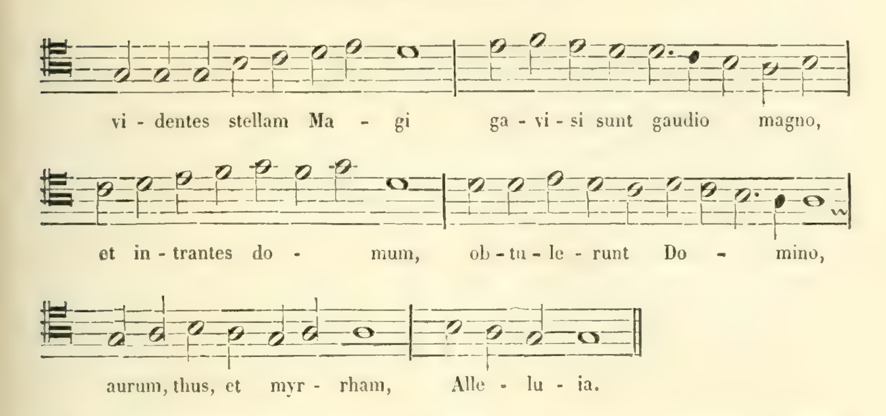


Si le onzième mode (XIIIᵉ) est transposé à la quarte inférieure, au lieu de l'être à la quinte, il prend la place de septième ton ou mode, et le deuxième demi-ton, qui, dans celui-ci, est entre la sixième et la septième note de la gramme, se trouve entre la septième et la huitième : c'est le mode lydien des Grecs, à l'époque la plus ancienne. Il ne faut pas oublier que les modes transposés n'étaient employés que pour éviter le rapport direct ou indirect du triton. Les exemples suivants font voir la différence de caractère des chants du septième ton et de ceux du onzième mode transposé.
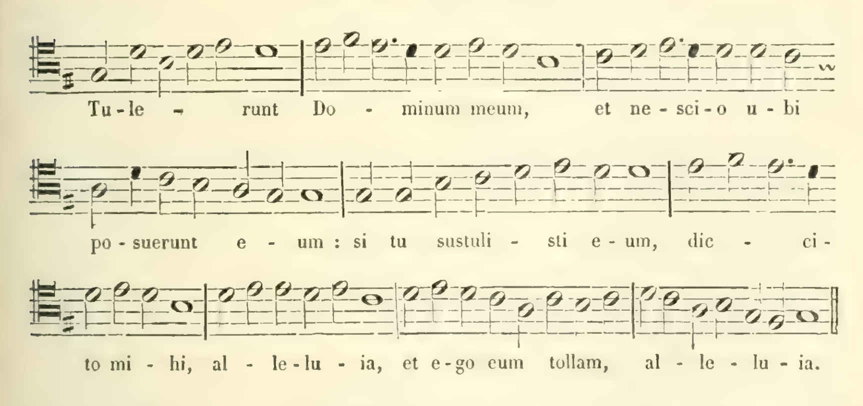
---

et qui est entièrement opposéeà la notation ordinaire du plain-chant, ainsi qu'à son exécution. Nous expliquerons, au sixième chapitre, les causes de la simplification qu'on a faite des anciens chants et de l'alourdissement, qui en a été la conséquence. Nous nous sommes attaché à rendre avec exactitude les valeurs de temps de notre manuscrit.

ANTIENNE DU *magnificat* AU DEUXIÈME JOUR DE L'OCTAVE DE L'ÉPIPHANIE, DANS LE SEPTIÈME TON.



ANTIENNE DU *magnificat* DU CINQUIÈME JOUR DE L'OCTAVE DE PAQUES, DANS LE ONZIÈME MODE TRANSPOSÉ (1).



La tradition des huit tons du plain-chant a été si générale pendant une longue suite de siècles et l'est même encore, que le fait historique des quatorze modes s'est, en quelque sorte, perdu dans de vagues souvenirs chez quelques savants, et a été complétement inconnu des musiciens de profession. La cause première des idées fausses qui se

(1) Ce chant a des altérations de notes et de caractère tonal dans la plupart des Antiphonaires imprimés ; nous l'avons rétabli d'après trois manuscrits des douzième, treizième et quinzième siècles de notre bibliothèque, et deux Antiphonaires de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

rencontrent dans la plupart des traités du chant de l'Église, est précisément cette ignorance, à laquelle il faut ajouter les innombrables altérations et mutilations des chants primitifs que le temps a vu se produire. Avec les modes transposés, nulle difficulté ne se présentait pour l'application de la loi tonale qui proscrit les fausses relations dans le chant; mais avec les huit tons seulement, cette application créait des cas particuliers où deux principes différents de tonalité étaient mis en contradiction. De là les incertitudes d'une part, et les systèmes opposés de l'autre.

Plusieurs causes accessoires avaient, d'ailleurs, contribué à multiplier les cas embarrassants : en premier lieu, le mode ou le ton n'était pas indiqué, soit par le chiffre, soit par le neume, dans les livres du moyen âge : de plus, les notations de ces livres offrent d'immenses difficultés par leurs différences d'aspect et les complications des signes, lesquels ne sont jamais accompagnés du ♭, ni du ♮. Les plus anciens manuscrits de Graduels, Antiphonaires, Responsaires et autres livres, où le chant est noté par ces systèmes, n'ont même aucune marque indicatrice des intonations représentées par les signes : dans ceux d'un temps plus rapproché, les indications deviennent plus précises, et enfin, dans la deuxième moitié du onzième siècle apparaît une notation nouvelle employée dans des livres du douzième et du treizième, sans que, toutefois, les notations énigmatiques des temps antérieurs disparaissent des Graduels et Antiphonaires. Avec la nouvelle notation cessèrent les incertitudes des chantres dans les choses les plus essentielles; cependant le ♭ et le ♮, par lesquels s'indiquent les intonations qui font éviter les fausses relations, étaient souvent sous-entendus; aux chantres appartenait l'obligation de reconnaître, par ce qui précédait ou suivait, l'intonation nécessaire. Plus tard, les traditions d'exécution se sont perdues, et l'intelligence a manqué aux premiers éditeurs des livres de chant ecclésiastique pour les remplacer par une notation exacte.

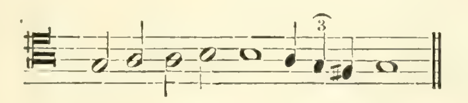
La question de l'emploi du demi-ton, réduite à l'état de fait empirique, pour éviter la relation de triton, fut déjà agitée dès la seconde moitié du onzième siècle, ainsi qu'on le voit dans un traité *De semitonio* (1), dont l'auteur était un chanoine de Saint-Victor, nommé

---

(1) Manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 538, du supplément latin.

Raoul de Laon, qui vécut à cette époque : il y discute, mais sans méthode et sans clarté, certaines circonstances où le bémol devait être employé. D'autres auteurs de traités du chant de l'Église, dont les ouvrages sont postérieurs au temps de Raoul, ont essayé comme lui d'élucider cette question, sans y porter plus lumière. Une idée presque bouffonne s'établit dans leur esprit, comme un moyen certain pour justifier, dans l'exécution, la substitution du demi-ton au ton écrit dans la notation : le moyen consistait à supposer un changement momentané de gamme, qu'ils appelaient *musique feinte* (*ficta musica*). Par cette feinte, la note *fa* devenait *mi* par le bécarre, et si c'était *ut* qu'on changeait en *mi*, on employait le dièse au lieu du bécarre. On voit un exemple de cette dernière transformation dans un curieux passage de l'opuscule du P. Bonaventura, minorite de Brescia, intitulé *Regula musicæ planæ*, dont une première édition fut publiée en 1497. Voici ce passage, tiré du douzième chapitre, dans le langage de l'auteur, sorte de patois composé d'un mélange de mauvais latin et d'italien non moins incorrect :

« Item el semitonio cromatico sive excellente se fa *per musica ficta*,
« seu quando de tono per musica plana faciamo semitonium *per ficta*
« *musica.* E questi tali semitoni cromatici, sive collorati se fanno in
« descensu, seu quando de *fa* vel de *ut* naturalis facimus *mi* acci-
« dentalis, ut hìc patet :

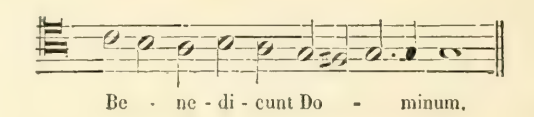


Ne nous étonnons donc pas de voir le dièse et le bécarre dans le livre de Spataro contre les erreurs de Gafori (1) et dans la Lucidaire d'Aaron (2), bien que ces théoriciens n'aient eu connaissance ni des quatorze ni des douze modes : ils considèrent ces signes comme sous-entendus dans certains cas où il est nécessaire de faire disparaître, vers la finale, une relation directe ou indirecte de triton. Il en est de même dans le traité du chant choral du P. Martinelli; on y trouve
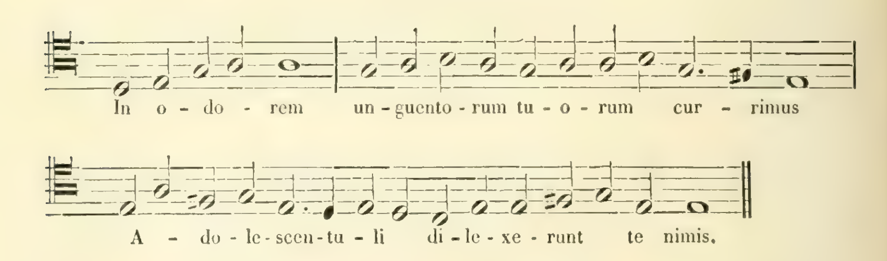
(1) *Errori di Franchini Gaforio da Lodi in sua defensione, a del suo preceptore M. Bartolomeo Ramis Hispano subtilmente dimostrati;* Bologna, 1521.

(2) *Lucidario in musica di alcune opinioni antiche e moderne;* Venise, 1545.

la même doctrine exposée pages 63-64, avec l'exemple suivant à l'appui (1) :
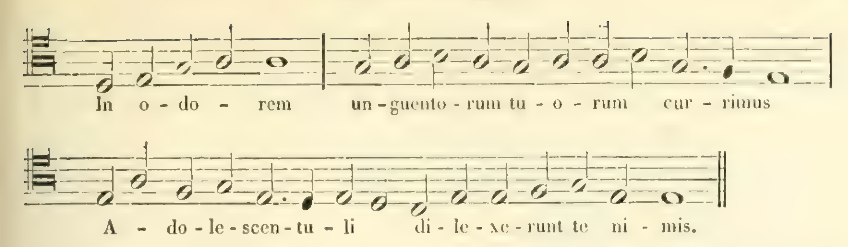


Certains chantres et auteurs de traités du chant ecclésiastique, dirigés par le sentiment de la tonalité moderne et non par les principes de la tonalité ancienne, ont introduit dans les troisième et quatrième modes des demi-tons par le dièse, lequel est absolument étranger à l'espèce d'octave qui régit ces modes. Le P. Frezza delle Grotte a commis des fautes de ce genre dans son *Cantore ecclesiastico* : il y établit en fait (2) que les terminaisons qu'on vient de voir n'appartiennent pas seulement aux septième et huitième tons, mais aussi au neume de la deuxième terminaison des psaumes du quatrième : il en donne aussi pour exemple l'antienne suivante du même ton, parce qu'il croit y voir une relation de triton dans le *fa* du mot *currimus*. Voici cet exemple.
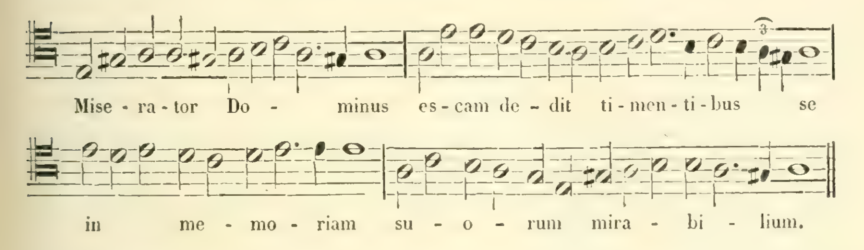


Le P. Frezza aurait dû remarquer que le de *fa* de *currimus* a trop peu de valeur et que son mouvement est trop rapide, pour constituer un rapport de triton avec le *si* qui le précède; à vrai dire, ce n'est pas une note réelle. Le quatrième ton perd entièrement son caractère dans cette version : sa forme primitive, la seule conforme à la gamme du ton, est celle-ci :
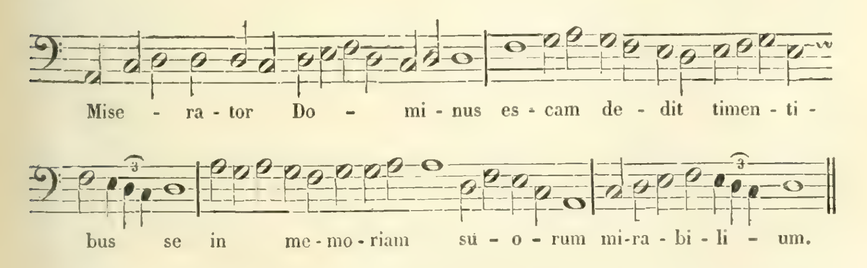
(1) *Via retta della voce corale*, etc.; Bologna, 1671.
(2) *Il cantore ecclesiastico, breve, facile ed esatta notizia del C.*



Plus altérée encore est cette antienne des vêpres de la fête du Saint-Sacrement, dans le Vespéral du diocèse de Gand (1835) :



Il n'existe pas de gamme de cette espèce dans la tonalité du plain-chant; on ne peut même pas excuser les altérations par le prétexte de la nécessité d'éviter des relations de triton, qui n'existent pas dans le chant, et l'on y établit d'autres relations de quartes diminuées beaucoup plus défectueuses. Enfin le caractère solennel de la mélodie est absolument anéanti par la manière dont les paroles sont prosodiées. Nous croyons devoir mettre sous les yeux des lecteurs le chant original, tel qu'il existe dans notre manuscrit de l'époque même où ce chant a été composé, afin qu'ils fassent la comparaison entre les deux.



Quelques éditeurs des innombrables Graduels et Antiphonaires, publiés pendant près de quatre siècles, ont cru devoir conserver les relations de triton dans un grand nombre de chants, et non les éviter

par le bémol et le dièse, n'admettant que les huit tons vulgaires et rejetant, par système ou par ignorance, les neuvième, dixième, onzième et douzième modes transposés (treizième et quatorzième), dans lesquels ces fausses relations n'existent pas. Cependant, le simple bon sens indique que les compositeurs anciens de ces chants, qui ont montré tant d'intelligence et de goût, en leur donnant toujours un caractère analogue à l'objet des fêtes et au sens des textes, n'ont pu employer ces fausses relations anti-tonales, que les siècles subséquents ont condamnées, les appelant *le diable en musique* (diabolus in musica). D'autres chantres ou éditeurs d'Antiphonaires ont eu recours à un procédé différent : voulant faire disparaître les fausses relations, mais n'admettant ni le bémol ni le dièse, improprement appelés *accidentels*, ils ont imaginé d'altérer les formes des chants et en ont fait disparaître les notes qui composent ces relations désagréables.

L'anarchie d'opinions, en ce qui concerne l'admission ou le rejet du bémol dans les chants considérés à tort comme appartenant aux premier, deuxième, cinquième et sixième tons, et du dièse dans ceux qu'on désigne comme appartenant aux septième et huitième, cette anarchie, disons nous, s'est continuée jusqu'à nos jours et s'est même réveillée plus ardente naguère, à propos de la restauration du plain-chant, dont nous avons signalé l'urgente nécessité, trente ans avant que ceci fût écrit, à cause de l'immense quantité de versions capricieuses et dépourvues de goût que présentent la presque totalité des éditions du Graduel et de l'Antiphonaire. C'est alors que nous avons déclaré aux membres d'une commission chargée par l'archevêque de Cambrai de prendre connaissance d'un grand travail fait par nous pour cet objet, que le retour aux douze ou quatorze modes primitifs était le seul moyen de rentrer dans les conditions où s'étaient trouvés les anciens compositeurs des chants, et de mettre fin aux discussions sans bases sur l'emploi des demi-tons dans le chant Grégorien. C'est de cela qu'a voulu parler M. Danjou, lorsqu'ayant reconnu des modes transposés dans l'Antiphonaire de Montpellier, il a écrit, dans le compte rendu de sa découverte, que *ce fait donne raison à M. Fétis.* Au reste, notre profession de foi à ce sujet n'a pas été sans résultats, les éditeurs des livres de chant du diocèse de Malines (1), de Reims

(1) *Graduale romanum juxta ritum sacrosanctæ romanæ ecclesiæ cum cantu Pauli V,*

et de Cambrai (1), ayant désigné les neuvième et treizième modes transposés pour quelques chants considérés auparavant comme appartenant aux premier et cinquième tons. Ils ont, à la vérité, manqué de courage, ou plutôt de logique, en beaucoup d'autres cas et un grand nombre d'imperfections d'espèces différentes déparent leurs Graduels et Antiphonaires; mais ils n'en ont pas moins fait un premier pas dans la seule voie qui puisse conduire à une vraie restauration de l'œuvre liturgique qui, nonobstant les atteintes barbares qu'elle a reçues, a traversé dix-huit siècles depuis son origine.

CHAPITRE CINQUIÈME.

LES NOTATIONS DES CHANTS EN EUROPE, DEPUIS LA CHUTE DE L'EMPIRE ROMAIN JUSQU'AU ONZIÈME SIÈCLE.

Le sujet que nous abordons dans ce chapitre est un des plus épineux de l'histoire de la musique : toutefois, les difficultés qu'on y rencontre proviennent moins de ce même sujet que des erreurs accumulées autour de lui par les écrivains qui s'en sont occupés. Ce n'est pas d'aujourd'hui que nous entreprenons de porter la lumière dans cette partie importante de l'ancienne théorie de la musique, ainsi que dans son histoire; mais nous avons rencontré, décidés à y mettre obstacle, des intérêts de plus d'une espèce, des amours-propres effarouchés, voir même de la mauvaise foi. Nous opposant des dénégations et des documents dont le peu d'autorité a été constaté plus tard (2), on a es-

---

pont. max., jussu reformato, Mechliniæ, 1848. — *Vesperale romanum, cum psalterio, ex antiphonali romano fideliter extractum, ibid.*, 1848. — *Processionale ritibus romanæ ecclesiæ accommodatum, etc., ibid.*, 1851. — *Manuale chori ad decantandas parvas horas, ibid.*, 1850.

(1) *Graduale romanum, complectens missas omnium dominicarum et festorum duplicium et semiduplicium totius anni*, etc., Parisiis, 1852. — *Antiphonarium romanum, complectens vesperas dominicarum et festorum totius anni, etc., ibid.*, 1853.

(2) Au moment où nous écrivons ceci, vingt-six ans se sont écoulés depuis que nous avons redressé les erreurs dont il s'agit, dans un travail *Sur la notation musicale dont s'est servi saint Grégoire le Grand, pour le chant de son Antiphonaire*, inséré dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1843, n° 24, 25 et 26, en réponse à une critique de nos opinions con-

sayé de fausser l'histoire, pour faire prévaloir des systèmes qui en sont la négation. Convaincu, par des études de plus de quarante ans, que nous n'avons énoncé que des vérités dans nos travaux précédents sur les notations, nous venons aujourd'hui tâcher, par de nouveaux efforts de les mettre désormais à l'abri de toute discussion. Pour procéder avec ordre et clarté, il est nécessaire d'abord que nous rappellions ici sommairement ce que nous avons établi dans le huitième livre de notre Histoire, d'après des autorités irrécusables, concernant l'existence d'une notation musicale chez les Romains, aux temps anciens de la République.

Laissant à part l'opinion de Meibom, partagée par l'historien de la musique Forkel, que la notation latine par laquelle Boèce a interprété la notation grecque aurait été ajoutée dans quelque manuscrit du moyen âge, opinion qui n'est fondée que sur l'absence des lettres dans un seul manuscrit, tandis qu'elles se trouvent dans cent autres copies du même traité de musique; laissant, disons nous, à l'écart cette opinion sans valeur, nous avons à combattre une erreur plus généralement répandue, d'après laquelle la notation des quinze lettres latines serait une invention de Boèce; or, il ne se trouve pas un seul mot

---

cernant les notations anciennes, par le conseiller Kiesewetter, publiée dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipsick, 1843, n° 22. D'autres critiques se réunirent à Kiesewetter dans cette lutte. On nous opposait qu'il n'existe pas de manuscrits de chants de l'Église notés par les quinze lettres latines; or, il est aujourd'hui prouvé qu'un office de saint Thuriaf, dont le manuscrit, du neuvième siècle, provenant de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, est aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris, a précisément pour notation ces mêmes lettres; que les manuscrits 1928, 7185, de l'ancien fonds latin de la même Bibliothèque et 1120 du supplément latin, ont la même notation; que l'important et précieux Antiphonaire à double notation, découvert par M. Danjou dans la bibliothèque de Montpellier, a cette même notation des quinze lettres pour l'interprétation de l'autre, que nous expliquons dans ce chapitre; qu'un manuscrit de la bibliothèque de Munich, n° 14,963, contient aussi, en double notation, dont celle des lettres, un tableau des huit modes; enfin, que M. Danjou a trouvé au monastère de Mont-Cassin un Responsaire noté par les mêmes lettres.

Comme preuve que saint Grégoire n'avait pas noté son Antiphonaire par les lettres, on nous opposait l'Antiphonaire de saint Gall, attribué à ce saint personnage, et qui est noté dans la notation qui va être expliquée; or, nous avons démontré que ce manuscrit n'est pas un Antiphonaire, mais un Graduel, et douze ans plus tard, le savant P. Schubiger non-seulement nous a donné gain de cause sur ce point, mais a démontré que ce manuscrit a été exécuté dans l'abbaye de Saint-Gall, à la fin du dixième siècle ou au commencement du onzième. Par un revirement assez singulier, notre adversaire le plus ardent, après nous avoir opposé ce manuscrit comme notre évidente condamnation, s'est alors tourné contre le P. Lambillotte, éditeur du *fac-simile* de ce document, et s'est rangé de notre côté. Ainsi s'est écroulé l'échafaudage élevé contre nous.

dans l'ouvrage de l'écrivain philosophe qui autorise cette supposition. Le plus simple raisonnement suffit pour la faire rejeter; car, si Boèce a jugé nécessaire d'interpréter la notation grecque par une notation latine, c'est que celle-ci était familière à ses lecteurs et que l'autre ne l'était pas : s'il en eût été autrement, la notation latine eût été accompagnée d'explications. Il est donc de toute évidence que les lettres latines étaient les éléments de la notation romaine : or, nous avons démontré, dans notre huitième livre, la nécessité d'existence d'une notation chez les Romains plus de sept siècles avant Boèce, et l'on ne peut douter qu'elle ne fût la même, car les autres peuples de l'antiquité, Égyptiens, Indiens et Grecs, avaient des notations alphabétiques. Si nos renseignements sont exacts, dans les fouilles faites récemment à Rome pour les fondations d'une nouvelle sacristie de l'église Saint-Pierre, on a découvert des tables d'airain où se trouvent certains cantiques des Frères Arvales notés avec les mêmes caractères.

La mort de Boèce (521) n'ayant précédé la naissance de saint Grégoire (540) que de vingt ans environ, nul doute que la notation romaine des quinze premières lettres de l'alphabet n'ait été en usage au temps du réformateur du chant de l'Église, comme elle l'était à l'époque où l'auteur de la *Consolation de la philosophie* écrivait son traité sur la musique des Grecs. L'historien anonyme de la vie de Charlemagne, désigné communément par le nom de *Moine d'Angoulême*, dit, dans un passage intéressant de sa narration, qui sera rapporté en entier au chapitre septième, que le pape Adrien IV donna à l'empereur Charles des antiphonaires notés par saint Grégoire lui-même *en notes romaines* (1). Le P. Martini conclut de ce passage que saint Grégoire, pour rendre plus facile la lecture des chants dans l'Église latine, traduisit dans la notation des lettres de l'alphabet romain ces mêmes chants qui, *dans tous les antiphonaires et sacramentaires manuscrits, avaient été jusqu'alors notés avec les caractères de l'alphabet grec* (2). Sur quelle autorité ce savant avance-t-il un fait semblable? il ne le dit pas, ce qui étonne d'autant plus, qu'il pousse habi-

(1) ... Tribuitque antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat nota romana. Dom Bouquet, *Rerum gallicarum et francicarum scriptores,* t. V, p. 185.

(2) *Storia della musica,* t. I, *Dissert. terza*, p. 393. A l'appui de ce passage, Martini trace une longue note (186) où le sens logique l'abandonne absolument et dans laquelle il conclut le contraire de ce qu'il a voulu dire.

tuellement le luxe des citations jusqu'à l'exagération. Aucun manuscrit des chants de l'Église romaine noté dans l'antique notation grecque n'a été trouvé jusqu'à ce jour, et Martini n'a pu en rapporter un seul fragment. Peut-être y a-t-il un malentendu dans ses paroles et a-t-il pris les livres de l'Église grecque d'Orient pour des manuscrits en ancienne notation grecque. Quoi qu'il en soit, il reconnaît que la *nota romana* du moine d'Angoulême ne peut être entendue que dans le sens des lettres latines (1).

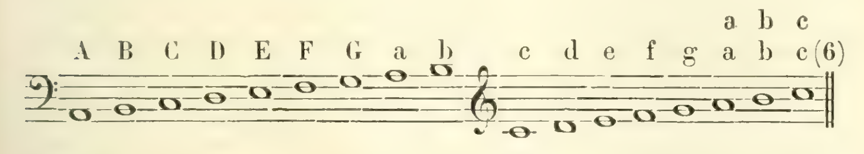
La preuve que l'antiphonaire de saint Grégoire fut noté par les quinze premières lettres de l'alphabet latin, et que cette notation est celle dont le moine d'Angoulême a parlé, sous le nom de *nota romana*, se présente aujourd'hui avec une évidence irrésistible dans un manuscrit du Vatican, fonds de la Reine (n° 1616); dans le traité *De musica antica et nova,* des archives de Montcassin (n° 3181), contenant la notation des quinze lettres, et dans un responsaire du onzième siècle, de la Bibliothèque Saint-Marc de Venise (n° 720, A, C 2) in-4°; enfin, dans les livres liturgiques à double notation; car le fait de l'existence de la notation des quinze lettres dans ces manuscrits serait inexplicable aux dixième, onzième et douzième siècles, si, dès le sixième, il y avait eu une autre notation romaine. D'où serait venue la résurrection de cette notation, dont le traité de musique de Boèce nous fournit le plus ancien exemple? Quel en aurait été le but, si depuis cinq ou six siècles elle eût été oubliée? Ces antiphonaires, ces graduels, ces responsaires, ne sont pas dans la catégorie des traités de l'art ou de la science dans lesquels un système se substitue à un autre, comme objet d'étude ou de discussion : ils étaient les livres usuels de tous les jours, de toutes les heures, dans les églises; quand on les écrivait, ils étaient destinés aux chantres accoutumés à lire les signes de leur notation et à en rendre la signification par les intonations de la voix : s'il n'en avait pas été ainsi de la notation des quinze lettres, d'où serait venue l'idée d'employer cette même notation pour l'interprétation d'une autre, dont la signification des signes était souvent problématique? La *note romaine*, c'est-à-dire la notation alphabétique, était l'originale, la primitive, la seule dont Rome avait eu connaissance jusqu'au temps du travail de saint Gré-

---

(1) Quos ipse notaverat NOTA ROMANA, *in niun' altro senso pare interpretar si debbano, che delle lettere latine, ibid.*

goire sur le chant qui porte son nom; l'autre, dont nous allons parler, fut postérieure et eut une autre origine. N'oublions pas que les lettres se trouvent, comme représentant le système général de la musique, dans le *Manuel* d'Hucbald (1), écrit dans les dernières années du neuvième siècle ou dans les premières du dixième; n'oublions pas, enfin, que l'abbé de Cluny, Odon, mort en 943, dit, au commencement de son Dialogue sur la musique : *Les lettres ou notes dont les musiciens font usage* (2), etc.

Avant d'aborder le sujet de cette autre notation, nous avons à faire connaître une modification de la notation alphabétique qu'on rencontre dans les traités de musique, dès la fin du neuvième siècle, mais dont l'auteur n'est pas connu : elle consiste à ne conserver des quinze lettres que les sept premières majuscules et à les répéter en caractères minuscules pour la seconde octave, puis à redoubler celles-ci dans la troisième. Gafori paraît être le premier qui ait attribué cette réforme à saint Grégoire (3) : son erreur a été répétée par Kircher (4) et s'est propagée après lui, comme une des vérités fondamentales de l'histoire de la musique (5). Hucbald, moine de l'abbaye de Saint-Amand, au diocèse de Tournay, est le plus ancien auteur connu qui ait présenté le tableau de ce système, sous la forme qu'on voit dans cet exemple :



(1) *Musica Enchiriadis*, mss. de la Biblioth. nation. de Paris, 7211 c. I, et Gerbert, *Script. eccles. de musica*, t. I, p. 153.

(2) *Litteræ vel notæ, quibus musici utuntur*, etc., ap. Gerbert, *Script. eccles. de musica*, t. I, p. 252.

(3) Septem tantum essentiales chordas septenis a Gregorio descriptas. *Musica utriusque cantus practica*, etc., lib. I, cap. 2.

(4) Postea S. Gregorius magnus septem litteras A, B, C, D, E, F, G, circa annum 594 Domini, invenit has usque ad numerum 15 repetendo. — *Musurg. univers.*, lib. V, p. 216.

(5) Hawkins, *Hist. of the science and pract. of musik*, t. I, p. 342. — Burney, *A general History of music*, t. II, p. 31.

(6) Dans l'exemple de Hucbald la première note grave A est précédée du Γ (sol); mais cette note fut originairement étrangère à la tonalité du chant de l'Église, et le Γ ne figure pas au nombre des quinze lettres; c'est pourquoi nous l'avons supprimé. Hucbald a aussi accompagné l'exemple de signes d'une notation dont il paraît avoir été l'inventeur; nous ferons connaître cette notation vers la fin de ce chapitre.

Nous venons de qualifier d'erreur l'assertion de Gafori, quoique nous ayons dit que le nom de l'inventeur de la notation qu'on voit ci-dessus est inconnu : on pourra nous demander ce qui nous autorise à être affirmatif dans une chose que nous ignorons? Nous devons, en effet, expliquer cette apparente contradiction. Ce que nous avons à dire se réduit à cette remarque, que si saint Grégoire avait ainsi changé la notation littérale et l'avait faite, pour son antiphonaire, telle qu'on vient de la voir, il n'existerait ni antiphonaire, ni graduel noté par les quinze lettres, et ce serait la notation des sept lettres répétées d'octave en octave qu'on trouverait dans les manuscrits, ce qui ne s'est pas rencontré jusqu'à ce jour, si ce n'est dans le graduel de la Bibliothèque royale de Munich (nº 14,963) du dixième siècle ; mais cette exception n'a pas ici d'autorité, car la notation littérale qu'on y voit, avec une autre, est très-postérieure à l'âge du manuscrit ; ce qui le prouve, c'est que, n'ayant pas d'espace pour la tracer, on a été obligé de placer les lettres de cette notation tantôt au-dessus, tantôt au-dessous ou au milieu des signes de l'autre notation. Le système de cette notation littérale a été particulièrement en usage dans quelques traités de musique des treizième et quatorzième siècles, ainsi que dans des livres de chant non destinés aux chantres des églises.

Nous croyons avoir mis à l'abri de toute contestation l'existence de la notation alphabétique des Romains depuis les temps anciens de la République, et son identité avec la *nota romana* mentionnée par le moine d'Angoulême. Cette existence, démontrée par les faits historiques sur lesquels nous nous sommes appuyés, est d'ailleurs conforme à la nature des choses et à l'origine des signes. Comme les autres peuples de l'antiquité, il était naturel que les Romains eussent une notation puisée dans l'alphabet de leur langue ; il ne l'était pas moins qu'une fois en possession de cette notation, Rome n'en changeât plus. Remarquons que cette même notation romaine a des avantages dont les autres sont dépourvues, à savoir, sa simplicité et l'invariable signification de ses signes ; car c'est la seule de toutes les notations anciennes et modernes qui possède cette dernière qualité. Chez les Grecs, les signes changeaient de nom dans chaque mode ; dans les notations orientales, les intonations des signes représentatifs de sons isolés et collectifs sont indéterminées ; ils n'acquièrent une signification positive que par le ton ou le mode ; il en fut ainsi d'une

notation occidentale dont nous allons parler, jusqu'à ce qu'on lui eût fait l'adjonction de lignes et de signes accessoires, pour déterminer les positions des signes; enfin, dans la notation moderne même, les notes ne représentent des intonations déterminées qu'en raison de la clef et du diapason. La notation romaine, avec l'adjonction du ♭ et du ♮ à double usage, qui date du neuvième siècle, restait invariable, quel que fût le mode, et chaque lettre représentait un son déterminé de l'échelle. Cette notation seule avait sa raison d'être à Rome : il n'en aurait été ainsi d'aucune autre.

Lorsque nous avons dit, pour la première fois, que la notation romaine de saint Grégoire fut celle des lettres, que nous ont opposé Kiesewetter et plusieurs autres? Qu'il n'y avait pas d'antiphonaire ancien noté en lettres, et que le véritable antiphonaire de saint Grégoire, qui se trouvait à Saint-Gall, était écrit avec une autre notation appelée *neumatique*, laquelle était la vraie notation romaine : or, il s'est trouvé qu'il existe plusieurs antiphonaires et graduels notés avec les quinze lettres, et l'on a vu plus haut que le prétendu antiphonaire de saint Grégoire est un graduel du dixième ou du onzième siècle. Il nous reste maintenant à mettre au néant tout ce qu'on a objecté contre ce que nous avons dit de l'origine des neumes.

On a donné le nom de neumes aux signes d'une notation dont le système de groupes de sons appartient à l'Orient, comme l'ont démontré toutes les parties précédentes de cette Histoire. *Neuma*, dans la basse latinité, signifie *émission de voix*. Toutefois ce mot se prend dans deux sens : le *neume* est la récapitulation des notes principales du ton d'un psaume et d'une antienne; pris dans ce sens, le mot vient de *pneuma, respiration*, parce que le neume (*euouae*) se chante d'une seule respiration (1); les *neumes, neumæ,* sont les signes d'une certaine notation dont il s'agit ici. Comme les signes de notation des chants des Églises grecque, arménienne, éthiopienne ou abyssinienne, les neumes sont des signes arbitraires; mais ils en diffèrent en ce que leurs formes ne sont pas constantes. Le tableau des signes de cette notation sera présenté tout à l'heure et le système de leur combinaison sera expliqué; mais, avant de faire cette exposition, il est nécessaire de rechercher comment est venue en Europe cette no-

---

(1) *Pneuma, quod in fine antiphonarum canitur.* — Statut. Cluniacens., cap. 67.

tation asiatique, qui remplit une immense quantité d'antiphonaires, de graduels, de responsaires, de rituels, de bréviaires notés et même de recueils de chants mondains. Personne ne s'est occupé de cette question, l'une des plus intéressantes de l'histoire de la musique, si ce n'est pour qualifier d'hypothèses captieuses les conjectures que nous avons émises ailleurs sur ce point (1), sans qu'on ait pu justifier ces dénégations par quelque fait probable. Kiesewetter ne nous a opposé que des divagations (2), dont nous avons fait voir le vide (3). Quant au prétendu antiphonaire de saint Grégoire, que Sonnleithner avait cru découvrir à Saint-Gall, et qui devint le cheval de bataille de nos adversaires, il fut constaté plus tard qu'il avait été noté dans ce monastère quatre ou cinq siècles après l'époque qu'on lui assignait, et de plus qu'il n'a rien de commun avec le véritable antiphonaire de saint Grégoire publié par les Bénédictins, puisque c'est un graduel.

Suivant nos adversaires, les neumes sont la notation romaine dont a parlé le moine d'Angoulême. Mais quoi? A toute chose il faut une cause : d'où seraient donc venus ces neumes à Rome, qui possédait déjà une autre notation simple et d'une lecture facile? Nous comprendrions que l'Église d'Occident, ayant emprunté une partie de ses premiers chants à l'Église grecque d'Asie, en eût adopté aussi la notation, si nous n'avions la preuve, par un certain nombre de manuscrits très-anciens, qu'elle n'avait pas abandonné celle des quinze lettres romaines. Mais les neumes! Qui donc les aurait introduits à Rome, et quel motif aurait pu déterminer les papes à substituer cette notation si compliquée et toujours problématique (4) à

---

(1) *Résumé philosophique de l'Histoire de la musique*, dans la *Biographie universelle des musiciens*, 1re édit., t. I, p. 160-173.

(2) Dans l'*Allgemeine musikal Zeitung*, t. XLV, p 372-401.

(3) *Sur la notation dont s'est servi saint Grégoire pour le chant de son antiphonaire*, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1843, nos 24, 25, 26.

(4) Dans les plus anciens manuscrits notés en neumes particulièrement ceux des huitième, neuvième et dixième siècles, les difficultés sont surtout considérables, parce qu'on ne trouve pas d'indication de tons, pas de clefs, et parce que les signes y sont souvent mal rangés et n'indiquent pas les intervalles des sons ; c'est ce qui a fait dire à Jean Cotton, auteur d'un traité de musique du onzième siècle, qu'avant le perfectionnement porté dans les neumes par les lignes qui fixèrent leurs positions, il n'y avait aucune certitude dans cette notation : *in neumis nulla sit certitudo.* Il ajoute que si les chants n'étaient dans la mémoire de ceux qui les exécutent, ceux-ci ne pourraient pas les lire correctement, et que si l'on réunissait trois maîtres

l'échelle des sons déterminés par les lettres latines? Nous n'apercevons pas la réponse quelque peu plausible qu'on pourrait faire à ces questions. Nul écrivain latin des six premiers siècles n'a parlé de cette notation des neumes; on ne trouve pas un mot qui les concerne dans les traités de musique de saint Augustin, de Boèce et de Cassiodore, quoique ce dernier, par sa longue carrière, ait été à la fois le contemporain de Boèce et de saint Grégoire.

Cependant, il ne peut être mis en doute que les neumes appartiennent absolument au système des notations orientales, et rien ne peut faire supposer que l'origine de cette notation soit encore européenne, le chant syllabique étant dans l'instinct et dans les habitudes des populations occidentales, à l'exception de l'Italie méridionale et de Rome en particulier, au temps des dépravations de l'Empire, lorsque le goût oriental y fut introduit par les chanteurs asiatiques. Or, les neumes, dont presque tous ont un objet différent du chant syllabique, étant venus d'Asie en Europe, les questions qui se présentent d'abord sont celles-ci : 1° à quelle époque s'est faite cette importation? 2° quelles nations ont porté les neumes dans les Gaules, en Espagne, en Italie, en Allemagne, en Angleterre? Pour la première question, la réponse est facile à faire, car il est évident que l'époque est postérieure à la domination romaine, laquelle fut abattue par les populations d'origine scythique. On répond également par là à la deuxième question : la solution complète du problème est donc dans ce même fait. Nous allons tâcher de l'établir avec assez de clarté pour écarter à l'avenir les préjugés qui nous ont été opposés.

Nous avons dit, dans l'introduction de cette Histoire, quelle fut la position géographique des Scythes dans l'antiquité la plus reculée : originaires de l'Arie et de la Bactriane, il y eut entre eux et les Ariens communauté de race; mais ils étaient sortis de ces contrées longtemps avant que les populations anciennes de l'Inde et de la Perse se fussent séparées, et ils s'étaient étendus dans le vaste espace compris entre le Caucase et la mer Caspienne. Nous avons dit aussi comment cette

---

devant un chant noté qu'ils ne connaîtraient pas, chacun chanterait une chose différente.

Il y a sans doute exagération dans ces paroles, car, bien que les chants d'un usage fréquent soient en général dans la mémoire des chantres, il y a beaucoup d'antiennes et de répons qui appartiennent à des fêtes particulières et qui ne se chantent que de loin en loin : or il fallait bien qu'on pût les lire.

grande nation se divisa en plusieurs peuples dont le plus considérable fut appelé *Gètes*, et plus tard *Goths*, car *Scythes*, *Gètes* et *Goths* ne représentent qu'une seule et même race. Quatre cents ans avant J.-C., on trouve des Gètes au sud du Danube. D'autres Scythes firent, à diverses époques, des invasions dans l'Asie-Mineure et dans l'Arménie, car nous voyons dans l'histoire de ce dernier pays par le patriarche Jean Catholicos, traduite par saint Martin, que les Scythes en étaient le fléau le plus redouté. Les Germains, de même race que les Scythes, Gètes ou Goths, avaient déjà franchi le Danube 500 ans avant l'ère chrétienne et s'étaient établis dans presque toutes les parties de l'Allemagne sous des noms divers. Tous ces peuples parlaient des dialectes d'une même langue dérivée originairement du scythique, dont la parenté avec le zend et le sanscrit a été mise en évidence par d'importants travaux de quelques philologues modernes. A l'idiome germain, dialecte du gothique, se rapportent : 1° le TEUTONIQUE ou ancien germain, qui comprend le théotisque ou franco-tudesque, le souabe, le saxon, le suisse, le flamand ou hollandais et l'anglais; 2° Le SCANDINAVE auquel appartiennent le danois, le norwégien, l'islandais et le suédois. Il est à remarquer cependant que dans le scandinave sont entrés quelques centaines de mots qui tirent leur origine de l'esclavon.

Les premières attaques sérieuses des Goths contre les Romains eurent lieu dans l'année 250 de notre ère; elles se succédèrent pendant un siècle avec des alternatives de succès et de revers. En 355, le Franks et les Saxons passent le Rhin pour la première fois et ravagent la Gaule; ils sont vaincus et dispersés par l'empereur Julien. C'est dans ce quatrième siècle que les Goths de la Thrace et de la Gétie embrassèrent le christianisme, suivant l'hérésie d'Arius : ils adoptèrent les chants ariens et les introduisirent dans les pays dont ils firent la conquête. En 395, ces Goths, qu'il ne faut pas confondre avec ceux qui s'étaient emparés de la Scandinavie et qui étaient païens, se lèvent en masse sous le commandement d'Alaric et envahissent l'Italie : Alaric s'empare de Rome en 408. Quatre ans après, Ataulf, frère d'Alaric, conduit les Wisigoths ou Goths de l'Ouest dans la Gaule méridionale, s'empare de toute l'Aquitaine, d'une partie de l'Espagne, et fonde une monarchie dont Toulouse devint la capitale. Après trois cents ans d'existence, ce royaume fut entièrement détruit par les Arabes, en 711. Quant aux Ostrogoths ou Goths

de l'Est, devenus libres après la mort d'Attila, roi des Huns, ils se réunirent en 489 sous Théodoric le Grand, chassèrent les Hérules de l'Italie et y fondèrent une monarchie qui subsista jusqu'en 526. En 568, les Lombards ou Longobards (1), peuple germanique ou gothique, qui, pendant deux cents ans, avaient occupé la partie de l'Allemagne comprise entre le Weser et le Rhin, envahirent de nouveau l'Italie, en conquirent une partie et y fondèrent la monarchie qui reçut le nom de *Lombardie* et qui, après deux cents ans d'existence, fut anéantie par Charlemagne, en 776.

Dans le grand mouvement de tant de peuples divers, depuis la seconde moitié du quatrième siècle, les Saxons, qui d'abord avaient occupé le territoire de Holstein, s'étaient ensuite répandus jusque dans la Westphalie, et avaient envahi l'Alsace au commencement du cinquième siècle, pendant que les Burgondes, autre tribu germanique, s'emparaient de la Franche-Comté et de la Bourgogne. Appelés à secourir les Bretons de l'Angleterre contre les attaques des Pikts, les Saxons abordèrent dans ce pays, en 447, et y fondèrent quatre petits royaumes pour leurs chefs. Cent ans plus tard, les Anglais en formèrent quatre autres. Tous ces petits États furent réunis en un seul, en 827, sous le roi saxon Egbert. La population de ce royaume fut dès lors désignée par le nom d'*Anglo-Saxons*. Les Saxons parlaient la même langue que les Scandinaves, c'est-à-dire un dialecte du gothique.

Arrêtons-nous et tirons maintenant les conséquences du rapide résumé qui vient d'être mis sous les yeux des lecteurs. Les faits constatés sont : 1° Qu'on ne connaît aucun monument, aucun passage chez les écrivains des derniers temps de Rome, d'où l'on pourrait tirer l'indication de l'existence d'une notation neumatique antérieurement aux établissements des peuples gothiques et germaniques en Italie, dans les Gaules, en Espagne et en Angleterre; 2° Qu'après la formation de ces établissements, les monuments des notations de ce genre apparaissent et se multiplient de siècle en siècle. D'autre part, l'examen d'un très-grand nombre de manuscrits notés en neumes nous a fait reconnaître, dans ceux des plus anciens temps, deux origines différentes, non par le système, mais

(1) Le nom de *Longobards* fut donné à ce peuple à cause des longues et fortes piques ou *bards* dont il était armé.

par la forme des signes : nous avons donné ailleurs (1) le nom de *neumes saxons* à ceux de la première catégorie, et celui de *neumes lombards* aux autres. La raison qui nous a déterminé dans le choix de ces désignations est, quant à la première, que les deux monuments les plus anciens connus de ces neumes sont l'antiphonaire dit *saxon*, du Muséum britannique, à Londres, et le missel de Worms, à la bibliothèque de l'Arsenal (n° 192), à Paris ; tous deux sont du huitième siècle et ont été exécutés dans des pays alors soumis aux Saxons. Quant aux neumes de la seconde catégorie, on les trouve dans le graduel du trésor de Monza, près de Milan, lequel est du septième siècle ou des premières années du huitième ; dans un rouleau conservé à Rome à la bibliothèque de la Minerve et qui fut en la possession de Landulphe, évêque de Capoue, en 831 ; dans le missel lombard (*Missale Longobardum*) des archives de Mont-Cassin (n° 127) ; enfin, dans le beau graduel lombard de Florence, cité par Danjou dans ses lettres sur les manuscrits de l'Italie. Ces quatre derniers monuments sont en caractères lombards et leur notation est identique (2). Le rouleau de la bibliothèque de la Minerve contient les chants de l'*Exultat*, de la Préface et des Bénédictions ; il a été décrit par Baini et par Danjou (3). Peut-être eût-il été plus exact d'appeler *neumes gothiques* ceux que nous avons nommés *saxons*, car, ainsi que nous l'avons dit, l'origine des nations germaines est scythique ou gothique. En choisissant cette désignation, nous nous serions d'ailleurs trouvé plus rapproché de l'époque où les neumes ont été introduits chez les populations latines, puisque, dès le commencement du

---

(1) *Résumé philosophique de l'Histoire de la musique*, p. 160-173.

Kiesewetter a objecté que nous n'avons pu appuyer d'aucune autorité notre opinion sur ce point de l'histoire de la musique ; il aurait dû comprendre que les vérités de cette espèce ne se puisent pas dans les livres; elles se déduisent du rapprochement des faits de l'histoire et de leur analyse : nous avons suivi pour cela des voies analogues à celles qui nous avaient conduit à la découverte des lois de la tonalité, de l'harmonie et de la science du contrepoint.

(2) Un de nos adversaires a cru trouver l'origine des neumes dans les notes de Tiron, et sur cette trouvaille il conclut ainsi :

« J'ai rejeté la division des anciennes notations en *saxonne et lombarde*, imaginée par « M. Fétis : je l'ai rejetée par la raison bien simple que les Saxons et les Lombards n'ont été « pour rien dans l'invention des neumes (!). » *Revue archéologique*, 1849, t. V, p. 715.

C'est par des arguments de cette force qu'on nous a réfuté : il est juste d'ajouter que, plus tard, celui qui a écrit ces lignes s'est rétracté.

(3) Baini, *Memor. stor. crit. di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. II, n. 528. — Danjou, *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, t. III, p. 264.

cinquième siècle, les Wisigoths avaient fondé à Tolède l'église arienne connue sous le nom de *gothique*, et qui, plusieurs siècles plus tard, fut le siége du rit *mozarabe*. Or, depuis la fondation de cette église, l'usage du chant sur les livres notés en neumes s'est conservé jusque dans le dix-huitième siècle, comme nous le ferons voir dans la suite. Toutefois, ayant pour objet de faire la distinction des formes de deux genres de neumes appartenant à deux nations d'origine gothique, il nous a paru utile de leur donner les noms des deux peuples chez qui l'on en trouve les plus anciens monuments. Quant à l'origine lombarde que nous avons donnée au second système de notation, notre opinion trouve son appui dans ce passage du traité *De Cantu et musica sacra,* de Gerbert (t. II, p. 60) : *Ejusdem* (sæc. I) *et sequentium sæculorum sunt specimina litterarum et notarum musicarum characteris longobardici.*

L'objection sur laquelle on a particulièrement insisté, en s'élevant contre l'attribution que nous avons faite aux peuples gothiques et germaniques de l'introduction des notations neumatiques dans l'occident de l'ancien empire romain, c'est que ces peuples étaient barbares, étrangers aux lettres, aux arts, et n'avaient même pas d'écriture. Ces notions fausses sont si générales, si répandues ; elles donneraient tant de force à nos adversaires, si elles n'étaient réduites à leur juste valeur, que nous croyons devoir rétablir la vérité des choses, avant de présenter à nos lecteurs le tableau des diverses formes de neumes et de leur en expliquer le système et les propriétés. Sidoine Apollinaire, écrivain gallo-romain, né à Lyon en 430, et les homélies de quelques évêques, seront nos guides pour ce que nous allons rapporter.

On se représente les Wisigoths et les Ostrogoths qui se répandirent en France, en Espagne et en l'Italie au cinquième siècle, comme des barbares portant partout la dévastation et le carnage; cette erreur prend sa source dans une confusion de mots, parce qu'on a l'habitude de parler en termes généraux de l'*invasion des barbares*, expression parfaitement applicable aux Huns, aux Francks et aux Normands, mais beaucoup moins juste lorsqu'il s'agit des Goths. Si Alaric permit à ses soldats le pillage de Rome en 408, il respecta les monuments de l'antiquité, les produits des arts et la vie des habitants. Dans la Gaule méridionale, le bien-être des populations ne souffrit presque aucun dommage sous la domination des Wisigoths.

Lisons les lettres de Sidoine, nous y verrons les nobles et les riches gallo-romains jouissant d'une sécurité parfaite et goûtant en paix les jouissances de la fortune et du luxe. Ils ont des palais dans les villes et de somptueuses maisons de campagne où sont réunis tous les éléments du plaisir. « La journée champêtre des nobles gallo-« romains, dans leurs villas, se partageait entre le jeu, les bains, la « lecture, le dîner, l'équitation et le souper (1). »

Bien que les Wisigoths fussent ariens, le clergé catholique, loin d'être persécuté, jouissait de toute liberté pour l'exercice du culte. Les évêques, appartenant aux familles les plus distinguées et les plus opulentes de l'Aquitaine, faisaient bâtir de nouvelles églises, décoraient les autres et les dotaient de revenus nécessaires pour le service. Les droits de tous étaient respectés : la jurisprudence romaine, dont les formes étaient passées dans les habitudes du pays, y avait été conservée. « Quant à ce qui concerne la juridiction vo-« lontaire, l'ancienne organisation curiale avait été de tout point « maintenue. Les testaments, les donations, les émancipations, les « nominations de tuteurs, continuaient de se faire selon les formes « prescrites par le code théodosien, par-devant un magistrat assisté « de trois décurions et d'un notaire (2). »

Le peuple payait moins d'impôts que sous l'administration romaine. Sous d'autres rapports, sa situation n'avait pas changé : il cultivait sa terre comme par le passé, jouissait du revenu, en payant la redevance, et celui qui s'occupait de quelque industrie ou de commerce était protégé par la loi wisigothe comme par la loi romaine.

Selon Sidoine Apollinaire, il y avait encore dans la Gaule, sous la domination des Wisigoths et des Burgondes, une aristocratie littéraire jouissant d'un grand crédit près des conquérants, qui, eux-mêmes, aspiraient à y prendre place. Ils n'avaient appris d'abord le latin que par nécessité et très-imparfaitement; par degrés ils en vinrent à le cultiver par goût et par vanité littéraire (3). Les rois, les prêtres et les chefs des Wisigoths étaient obligés de savoir le latin, pour gouverner et pour leurs relations constantes avec le peuple

(1) Fauriel, *Histoire de la Gaule méridionale sous la domination des conquérants germains*, t. I, p. 389.

(2) *Ibid.*, t. I, p. 452.

(3) Sidonii Apoll. Epistol. VIII.

gallo-romain; toutefois, pendant le cinquième siècle, ils cultivaient encore leur idiome gothique dans la poésie, particulièrement dans les chants nationaux; mais plus tard ils l'oublièrent. Cependant il est plus que probable qu'en Espagne les Wisigoths conservaient, au septième siècle, l'usage de leur langue primitive : c'est du moins ce qu'on peut inférer des paroles d'Eugène, évêque de Tolède, en 650, desquelles nous apprenons que l'alphabet d'Ulphilas était encore usité, pour écrire non sans doute le latin, mais le gothique. Les Goths d'Italie rédigeaient encore, au seizième siècle, leurs actes notariés dans cette langue, et les écrivaient avec leurs caractères runiques, ainsi qu'on le voit dans quelques documents conservés à l'Ambrosienne de Milan et à la bibliothèque du Vatican. Les langues romanes, qui se formaient, ont admis un certain nombre de mots gothiques qu'elles ont conservés : comme on le remarque particulièrement dans le patois toulousain (1).

Un historien, d'un esprit aussi fin que solide et d'un grand savoir (2), a trouvé dans une homélie de saint Eucher, évêque de Lyon, de 434 à 454, un passage qui prouve que ces barbares du cinquième siècle l'étaient beaucoup moins qu'on ne l'imagine; voici sa traduction de ce morceau remarquable :

« Tout le pays tremblait à l'approche d'une nation puissante, « irritée; et cependant voilà que celui que l'on réputait barbare « arrive avec un cœur tout romain. Enfermés de toutes parts, les « mercenaires au service des Romains, ne sachant ni soutenir le « combat, ni recourir aux prières pour fléchir le plus fort, repous- « sent insolemment la paix que leur offrait le vainqueur. Quelle est « donc la main par laquelle il se fait que le chef (des barbares), « maître de faire ce qu'il veut, tourne à l'improviste à la clémence « quand nous provoquons sa colère? Qui a rendu à tant de malheu- « reux le service que la fureur ne sache point s'irriter, et que, « vainqueur d'une sorte nouvelle, le vainqueur sache s'attendrir « sans en être prié? »

Le seul point sur lequel il y eut de graves difficultés entre les habitants de la Gaule méridionale et les Wisigoths, fut celui des

---

(1) Fauriel a recueilli un certain nombre de ces mots dont on peut voir la liste dans l'ouvrage cité ci-dessus, t. I, p. 543.

(2) Fauriel, ouvrage cité, t. I, p. 570.

religions. Les rois wisigoths ne mirent point obstacle à l'exercice du culte catholique jusqu'au règne d'Euric, qui succéda à Théodoric II, en 466; mais le clergé arien exerçait un grand empire sur les chefs et sur la masse de la nation wisigothe. Ils avaient des églises de leur culte à Toulouse, Narbonne, Bourges et d'autres villes. Leurs chants, dont ils possédaient des livres notés, avaient, à ce qu'il paraît, un caractère énergique qui impressionnait le peuple et faisait des prosélytes à l'arianisme. On en voit une preuve dans ce que rapporte Sidoine (1) qui, devenu évêque de Clermont, en 472, avait été appelé à Bourges par les habitants, quelques années plus tard, comme arbitre de différends qui avaient éclaté entre eux à l'occasion du choix d'un évêque. Bourges n'avait été pris par Euric qu'en 469; néanmoins, lorsque Sidoine se rendit à l'invitation qui lui avait été faite, il y trouva un parti d'ariens tout formé et déjà assez puissant pour avoir la prétention de faire élire un évêque de son choix, quoique cinq ou six ans seulement se fussent écoulés depuis la prise de la ville par le roi wisigoth. Cet exemple ne fut pas le seul : les documents ecclésiastiques font voir que, pendant le règne de ce prince, il y eut, dans les provinces méridionales de la France, une lutte constante entre l'arianisme et le catholicisme. Sous les successeurs d'Euric, elle s'affaiblit par degrés, et les Wisigoths finirent par se rallier à la foi catholique (2).

On doit ajouter à cet aperçu historique de la situation de la France méridionale, sous le gouvernement des Wisigoths et des Germains, ce que tout le monde sait de la sagesse montrée par Théodoric pendant son règne en Italie. Sous la domination des Ostrogoths, l'agriculture, le commerce et les lettres prospèrent dans cette péninsule. On ne doit point oublier, en effet, que Boèce et Cassiodore appartiennent à la même époque. Si nous portons nos regards sur la domination des Lombards, qui succéda, en 567, à celle des Goths en Italie, nous y voyons une monarchie paisible pendant deux cent dix ans, sous vingt-trois rois : l'industrie et les arts y fleurissent, dans les limites de ce qui était possible à cette époque.

Tels furent les peuples à qui nous avons attribué l'importation

---

(1) Sidonii Apollin. Epist. VII.

(2) La haine de Grégoire de Tours contre l'arianisme lui a fait altérer la vérité de l'histoire dans tout ce qu'il rapporte concernant les Goths. *Hist.*, livre III.

des notations neumatiques dans l'Europe occidentale et méridionale, où elles étaient inconnues auparavant. Ce sont ces mêmes notations qui, plusieurs siècles après, ont été l'origine d'autres, d'où est dérivée celle des temps modernes. On voit donc le peu de fondement des objections qui nous ont été opposées. Quant à l'hypothèse d'après laquelle ces notations neumatiques ne différeraient pas de celle qui a été désignée sous le nom de *romaine*, par un auteur du neuvième siècle, nous croyons avoir démontré suffisamment qu'elle n'est pas soutenable. En exposant le système de ces anciennes notations, nous aurons occasion de faire remarquer divers points de contact qu'elles ont avec celles de l'Orient.

Avant d'aborder ce qui concerne les notations neumatiques, nous croyons utile de faire connaître au lecteur en quelle situation était cette partie si intéressante de l'histoire de la musique, lorsque, dans un résumé de cette histoire (1), nous l'avons tirée de l'oubli où elle était ensevelie (2).

Michel Prætorius paraît être le premier, parmi les écrivains modernes, qui ait parlé de ces notations et qui en ait donné des exemples, d'après un missel manuscrit de la bibliothèque de Wolfenbuttel (3). Par une erreur singulière, il les a confondues avec la notation des chants de l'Église grecque, dont l'invention est attribuée à tort à saint Jean de Damas, ainsi que nous l'avons dit. Au surplus, il déclare qu'il est difficile, sinon impossible, de savoir quels sont ces signes et quelle fut leur signification (*quinam vero et quales hi fuerunt characteres, conjecturare difficile, imo impossibile est*).

Les questions relatives aux notations dont il s'agit sont du petit nombre de celles que Kircher n'a point traitées dans sa *Musurgia universalis*, et depuis Prætorius jusqu'à la publication du livre attribué au P. Jumilhac (4), on ne connaît aucun auteur de recherches sur les antiquités musicales qui se soit occupé de cet objet. Jumilhac

(1) Dans le tome 1er de la *Biographie universelle des musiciens*, 1re édition, p. 160-173.

(2) L'exposé historique de l'état des connaissances concernant les notations neumatiques, que nous donnons ici, a été publié par nous dans la *Revue de la musique religieuse*, de M. Danjou, première année, 1845. La plupart des musiciens archéologues qui, depuis lors, ont écrit sur ce sujet, nous ont emprunté les faits qu'il contient sans indiquer la source où ils avaient puisé.

(3) *Syntagma musicum*, t. I, p. 12 et 13.

(4) *La Science et la pratique du plain-chant*. Paris, 1673, p. 319.

n'a pas essayé d'expliquer les extraits de quelques manuscrits des abbayes de Jumiéges et de Saint-Denis, bien qu'ils aient une assez grande importance. Après Jumilhac vint Jean-André Jussow, savant allemand, qui, dans sa dissertation sur les chantres des églises de l'ancien et du nouveau Testament (1), parle par occasion de ces anciennes notations. Il n'en recherche pas l'origine et se borne à l'essai d'une explication des signes, sans pouvoir toutefois indiquer une méthode pour la détermination des intonations. Ses connaissances en cette matière avaient si peu de solidité, qu'il n'a pas pu traduire avec exactitude une antienne d'après un manuscrit dont il était possesseur, quoique la notation, du treizième siècle, ne présentât pas les difficultés qui se rencontrent dans les documents plus anciens.

Nicolas Staphorst, prédicateur protestant, essaya, quelques années plus tard, dans son Histoire de l'église de Hambourg (2), de traduire en notes de la musique moderne un fragment de notation saxonne; mais il ne fut pas plus heureux que Jussow dans son interprétation. Plus habile, mieux initié aux secrets de la paléographie et doué d'un esprit méthodique, le savant philologue Jean-Ludoff Walther a compris que les traductions plus ou moins hasardées de morceaux entiers ne conduiraient pas à la connaissance exacte de tous les signes, et que ce but ne pouvait être atteint que par la décomposition de ceux-ci. Il a donc entrepris cette décomposition dans son lexique diplomatique (3) ; mais ses traductions sont absolument illusoires, car il s'est borné à imiter, avec des notes sans portée, sans précision de différences dans les degrés, et conséquemment sans intonations déterminées, les courbes des signes de sons. Rien n'autorise d'ailleurs les distinctions de longues et de brèves que Walther y a introduites. Forkel dit avec raison (4) que les traductions de Walther ne sont pas plus aisées à déchiffrer que les originaux. Ajoutons qu'elles manquent d'exactitude même à l'égard de la forme des signes représentés par des notes. Hawkins (5) et Forkel (6) se sont

---

(1) *De cantoribus eccles.*, V. et N. T., Helmstadt, 1708, p. 43-44.
(2) *Hamburgische Kirchen Geschichte*, Hambourg, 1723-1729, t. III, p. 337 et suiv.
(3) *Lexicon diplomaticum*, Gœttingue, 2 parties in-fol., pl. 6.
(4) *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 348.
(5) *A general History of the science and practice of musik*, t. II, p. 43-53.
(6) *Loc. cit.*, t. I, pl. 1, 2, 3, 4, 5.

bornés cependant à reproduire les exemples de Walther, avec ses essais de traduction, sans aucun éclaircissement. Forkel y a seulement ajouté quelques spécimens empruntés au P. Martini et à l'abbé Gerbert.

Le premier de ces auteurs, savant musicien qui possédait une immense érudition, n'a pu, à la vérité, découvrir l'origine ni la nature de ces notations mystérieuses, et ne les a définies qu'en disant que leurs caractères sont composés de points tantôt simples, tantôt combinés avec des queues qui les réunissent, et qui sont droites ou tortueuses *comme des hiéroglyphes;* tantôt sans lignes et tantôt avec une ligne, deux ou trois (1); mais du moins, dans les quatre fragments qu'il a rapportés d'après d'anciens missels et bréviaires, il ne s'est trompé sur la signification de quelques signes que dans le premier exemple, plus difficile que les autres. Quant aux trois derniers fragments, qui lui offraient le secours des lignes et des clefs, il en a donné une traduction exacte (2), à l'exception des signes de liaisons ascendantes et descendantes qu'il a confondus.

L'abbé Gerbert, doué de l'esprit de recherche et de la patience nécessaires pour les travaux historiques, a rendu des services très-utiles aux musiciens érudits par la publication de documents importants recueillis dans ses voyages; mais, en plusieurs endroits de ses ouvrages, on remarque l'insuffisance de ses connaissances et l'absence de précision dans les idées, en ce qui concerne l'histoire de cet art. C'est à ces causes qu'il faut attribuer l'état d'imperfection où il a laissé les traités de musique de Guido d'Arezzo, de Francon de Cologne et de Jean de Muris, dans sa collection des écrivains ecclésiastiques du moyen âge; ce sont elles aussi qui l'ont empêché de faire les moindres découvertes dans la signification des notations neumatiques, bien qu'il eût recueilli beaucoup de précieux documents relatifs à ce sujet. Au nombre de ceux qu'il a publiés se trouve une table de neumes ou formules des huit tons de l'Église, dressée par Hucbald, moine de l'abbaye de Saint-Amand, vers la fin du neuvième ou au commencement du dixième siècle. Écrite dans une notation inventée par ce religieux, la table donne la clef d'une autre notation qui l'accompagne et qui n'est qu'une variété de celle

(1) *Storia della musica*, t. I, p. 185.
(2) *Ibid.*, p. 184.

que nous avons désignée sous le nom de *saxonne*. La copie de cette table est remplie de fautes et d'inexactitudes; nous en avons trouvé une plus exacte dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, et nous en parlerons ailleurs. Gerbert n'a rien compris à ce document ni à l'usage qu'on en pouvait faire pour la solution de certaines difficultés de la notation neumatique, et les historiens de la musique, Burney et Forkel, n'en ont pas fait un meilleur usage que lui. Gerbert s'excuse, dans son Histoire du chant et de la musique d'église, de l'incertitude qu'il a laissé subsister dans une partie si importante de son sujet, par l'incendie de l'abbaye de Saint-Blaise qui avait anéanti la plus grande partie des matériaux préparés pour la rédaction de son livre. Toutefois quelques fragments intéressants des notations lombarde et saxonne ont été sauvés de ce désastre et publiés par Gerbert (1). Le plus important est une table de quarante et un signes de la notation saxonne avec leurs noms. Il est juste de dire aussi que ce savant est le premier qui ait connu et indiqué le nom de la notation lombarde, une des plus anciennes de l'Italie, aux siècles de décadence. Ces indications, la publication de la table dont nous venons de parler, ainsi que celle du Manuel musical de Hucbald, sont les services qu'il a rendus à cette partie de l'histoire de la musique; mais il n'a rien expliqué ni rien fait pour la solution des problèmes de ces anciennes notations.

L'année qui suivit la publication du Traité du chant et de la musique sacrée de Gerbert vit paraître, en Espagne, un livre digne d'intérêt pour le sujet de cette partie de notre Histoire : ce livre est le *Bréviaire gothique*, à l'usage des églises qui suivent le rit *mozarabe* (2), dans lequel Don Jérôme Roméro, maître de chant à la cathédrale de Tolède, a fait une exposition des règles particulières du chant mozarabe, appelé aussi *chant eugénien* ou *mélodique*. On verra, dans la suite de ce dixième livre, l'origine de ce chant, ses variations de caractère et son état actuel; ici je dois me borner à dire que Roméro donna un exemple du chant eugénien noté dans une des variétés des notations saxonnes, et qu'il l'accompagna d'une raduction en notes modernes, d'après la tradition restée en vigueur

---

(1) *De Cantu et musica sacra*, t. II, pl. 10, 11.

(2) *Bieviarium gothicum secundum regulam beatissimi Isidori, etc., ad usum sacelli Mozarabum*. Matriti, 1775, in-fol.

jusqu'à ce jour dans l'église de Tolède. De cette traduction comparée avec l'original résulte, comme nous le ferons voir, que la connaissance des signes s'est effacée chez les chantres de la dite église, et que la tradition, plus ou moins altérée, est seule restée; car Roméro attribue des significations différentes aux mêmes signes, et des sens identiques à des signes différents. Néanmoins ce document a de l'intérêt pour de certaines circonstances dont nous parlerons.

Telle était la situation peu satisfaisante de la science historique des notations du moyen âge dans les premières années du dix-neuvième siècle : on avait réuni des matériaux pour la création de cette science, mais on n'avait pas su les mettre en œuvre. Non-seulement les historiens modernes de la musique, mais encore les auteurs de traités qui vécurent depuis le neuvième siècle jusqu'au quatorzième, considéraient ces mêmes notations comme indéchiffrables, et nous-même, pendant plusieurs années, nous avons partagé ce sentiment : ce ne fut qu'après y être revenu maintes fois, que nous avons saisi le système commun qu'elles ont avec les notations des Églises orientales et que nous avons vu clairement qu'il ne manquait aux neumes que l'indication des tons, qui est toujours marquée par un signe dans la notation de l'Église grecque. Dès lors il était devenu évident pour nous que les notations saxonnes et lombardes étaient composées du point, comme note syllabique, et de signes collectifs d'intonations variées dont les formes dessinaient les mouvements de la voix. Quant aux incertitudes des sons auxquels répondaient les signes, nous comprîmes qu'elles ne pouvaient être dissipées que par la connaissance du ton de chaque morceau et qu'un seul moyen existait pour apprendre la signification exacte des neumes, lequel consistait à en faire une étude suivie dans les livres de chant grégorien, dont les tons sont connus. Par cette méthode, nous reconnaissions immédiatement les notes essentielles du ton, c'est-à-dire la dominante et la finale; au moyen de ces guides et comparant les chants notés en neumes avec ceux des plus anciens manuscrits écrits en notation de plain-chant, nous acquîmes en peu de temps une certaine habileté relative dans la lecture des livres neumés les plus anciens. Cette méthode, toute pratique, est la seule qui puisse conduire au but de la connaissance des neumes.

§ I. *Classification des notations neumatiques.*

Si nous nous laissions égarer par l'immense variété de formes que présentent les signes de la notation neumatique dans les manuscrits du moyen âge, nous pourrions croire que leur classification aurait pour résultat beaucoup de systèmes différents. Non-seulement les rituels, missels, graduels, antiphonaires, responsaires, hymniaires, bréviaires notés, et les recueils de proses ou séquences que, nous avons vus et comparés, nous conduiraient à cette conclusion, mais les tableaux de signes que renferment quelques manuscrits et qui ont été publiés en *fac-simile* dans ces derniers temps, nous en démontreraient la nécessité, tant par les différences de signes qui portent le même nom, que par les nombres de ces signes qui, dans ces tableaux, varient de *dix-sept* à *cinquante-cinq*. Toutefois, par une étude attentive, on acquiert la conviction qu'il n'y a, en réalité, que trois systèmes différents, à savoir : celui des points superposés ou combinés dans diverses directions; celui des signes à formes déliées, que nous avons désigné par le nom de *notation saxonne*, et, enfin, le système de signes à formes plus ou moins massives, que nous avons appelé *notation lombarde*. Dans chacun de ces systèmes, mais surtout dans les deux derniers, les différences de formes dans les signes qui portent les mêmes noms sont caractéristiques d'époques, comme les écritures des manuscrits de siècles différents, ou participent des habitudes graphiques de pays divers, ou bien n'ont d'autres causes que certaines négligences des copistes. Par la comparaison des chants contenus dans les graduels et antiphonaires manuscrits, notés à des époques plus ou moins éloignées les unes des autres et dans des pays divers, on parvient à établir la concordance de significations et de noms entre des signes d'aspects différents.

La plupart des auteurs modernes qui ont traité des neumes disent que, parmi ces signes, deux seulement sont simples, à savoir le point et la virgule, *punctum et virga seu virgula* (1) : la distinction qu'ils établissent à ce sujet manque d'exactitude, tout signe qui

---

(1) T. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 171. — Jules Tardif, *Essai sur les neumes*, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, 3me série, t. IV, ou tiré à part, p. 9. — Le P. Lambillotte, *Clef des mélodies grégoriennes*, p. 21, à la suite de l'*Antiphonaire de saint Grégoire. Fac-simile du manuscrit de Saint-Gall.*

n'est pas combiné avec d'autres étant nécessairement simple; or, d'autres neumes que le point et la virgule ne sont formés que d'un seul trait. Ce que ces écrivains ont voulu dire, c'est que le point et la virgule ne représentent qu'un son chacun dans la notation neumatique, tandis que les autres signes indiquent des mouvements de voix, de deux, trois ou quatre sons. Parmi ceux-ci, il en est de simples et de composés. Pour la parfaite intelligence de ce qui doit suivre, il est nécessaire que nous mettions d'abord sous les yeux des lecteurs un tableau des signes neumatiques avec les noms de chacun d'eux. Les tableaux de ce genre se voient dans plusieurs traités de musique du moyen âge; assez semblables, quant à la nomenclature, ils le sont beaucoup moins quant aux formes des signes qui correspondent aux mêmes noms; on a vu ci-dessus les causes de ces différences. Le tableau que nous choisissons, parmi ceux qui sont connus jusqu'à ce jour, est tiré d'un de nos traités manuscrits. Cet ouvrage a pour titre *Breviarium de musica;* le nom de l'auteur ne s'y trouve pas et l'on ne peut déterminer avec précision l'époque où ce traité fut écrit; cependant il est vraisemblable que ce fut dans la première moitié du onzième siècle. L'auteur ne connaît ni Guido d'Arezzo, ni ses ouvrages, ni sa méthode. Il traite encore de la tonalité selon le système de l'ancienne musique grecque de l'antiquité; Boèce est son guide, et l'on retrouve dans ses chapitres les tétracordes ainsi que la désignation des degrés de l'octacorde par les noms de hypate, parhypate, lichanos, mèse, paramèse, trite, paranète et nète. Cependant, voulant faire le tableau des espèces de quartes, de quintes et d'octaves qui donnent à chaque mode ou ton son caractère spécial, il le forme au moyen de cette échelle de deux octaves : A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, avec des cercles qui déterminent ces intervalles. Il cite d'ailleurs, comme vivant encore, Hermann surnommé *Contractus*, en ces termes : *Illustris autem vir dominus Herimannus etc.;* or, ce bénédictin de l'abbaye de Reichenau ne mourut qu'en 1055; c'est donc antérieurement à cette date que notre *Breviarium de musica* fut écrit, et ce fut, selon toute probabilité, le dernier ouvrage où la musique fut enseignée selon la doctrine des anciens Grecs. C'est dans ce même traité que nous avons trouvé le tableau des signes neumatiques rapporté ici et qui nous semble, sinon le plus ancien, au moins un des plus anciens parvenus jusqu'à nous.

Ier TABLEAU DES NEUMES AU ONZIÈME SIÈCLE.

Eptaphonus. Strophicus. Punctum. Porrectus Oriscus.

Virgula. Cephalicus. Clivis. Quilisma. Podatus.

Scandicus et salicus. Climacus. Torculus. Ancus.

Et pressus minor et maior non pluribus utor.

Neumarum signis erras qui plura refingis.

Si nous considérons les signes de ce tableau, non sous le rapport des mouvements de voix qu'ils sont destinés à représenter, mais sous celui de leurs formes, nous serons obligés de reconnaître comme simples l'*eptaphonus*, appelé *epiphonus* dans d'autres tableaux, le *strophicus*, le *porrectus*, le *cephalicus*, le *clivis*, le *podatus*, le *torculus* et l'*ancus*, parce qu'ils sont formés d'un seul trait, et de classer l'*oriscus*, le *scandicus*, le *salicus*, le *climacus* et les *pressus*, comme composés, parce qu'ils sont évidemment formés de plusieurs traits séparés. La précision du langage est importante pour celle des idées; il ne faut donc pas confondre le signe avec l'objet représenté, si l'on ne veut augmenter la confusion d'une chose déjà compliquée en elle-même. Pour l'intelligence de la notation neumatique, il suffit de savoir que tel signe est celui de telle succession de sons ou de tel mouvement de voix ; il n'y a nulle nécessité de décomposer les contours de sa forme.

Nous venons de dire qu'il y a d'autres tableaux de neumes trouvés dans des manuscrits d'époques et de provenances différentes : on en connaît huit ou neuf jusqu'à ce jour ; peut-être y en a-t-il d'autres dans des manuscrits non encore explorés. Ces tableaux offrent un intérêt assez considérable pour l'histoire de la notation neumatique par la comparaison de leurs signes, des noms de ceux-ci et de leurs nombres. Deux de ces tableaux appartiennent au onzième siècle, deux au douzième, deux au treizième, un au quatorzième et un au quinzième. Cinq ont le même nombre de signes et les noms

de ceux-ci sont semblables, mais il n'y a pas dans tous identité de formes entre les signes qui portent les mêmes noms; leur aspect est même complétement différent. Nous croyons devoir, pour la suite de notre Histoire de la musique dans le moyen âge, reproduire ici ces tableaux auxquels nous devrons renvoyer plusieurs fois les lecteurs, dans nos analyses des divers systèmes de la notation neumatique (1).

2e TABLEAU DES NEUMES.

Extrait d'un manuscrit du monastère de Murbach (2).

Epiphonus.	*Strophicus.*	*Punctus.*	*Porrectus.*	*Oriscus.*
Virgula.	*Cephalicus.*	*Clivis.*	*Quilisma.*	*Podatus.*
Scandicus.	*Salicus*	*Climacus.*	*Torculus.*	*Ancus.*

et pressus minor et major non pluribus utor.

La comparaison de ce tableau avec le premier fait voir : 1° que l'*epiphonus* ou *eptaphonus* de celui-ci n'est qu'une simple modification du même signe qui se voit dans l'autre tableau; 2° que les *strophicus* des deux tableaux ne diffèrent que par les points de la droite et de la gauche qui, dans l'un, sont adhérents au trait du milieu, tandis qu'ils sont séparés dans l'autre; 3° que le *punctum* est un simple point dans le deuxième tableau et un léger trait courbe dans le premier; 4° que le *porrectus* n'indique qu'un seul mouvement de la voix dans le premier tableau et qu'il en marque deux dans le second; 5° que l'*oriscus* est absolument différent dans les deux

---

(1) Le P. Lambillote, à qui nous empruntons les deuxième et troisième tableaux de neumes (Appendice de l'*Antiphonaire de saint Grégoire*, pl. 10), ne les a pas donnés comme *fac-simile* des anciens manuscrits d'où ils sont tirés; il s'est borné à copier les signes tels qu'il les a trouvés.

(2) Le P. Lambillotte, ouvrage cité, pl. 10.

tableaux; 6° que la *virgula* du premier tableau n'est que légèrement modifiée par la tête dans l'autre; 7° que le *cephalicus* du premier tableau est tourné en sens inverse dans le second; 8° que le *clivis* d'un des tableaux n'est pas reconnaissable dans l'autre; 9° que les *quilisma* des deux tableaux, bien qu'ayant de légères différences, sont facilement reconnaissables; 10° que les *podatus* des deux tableaux n'ont point d'analogie; 11° que le *scandicus* d'un des tableaux est à peu près celui de l'autre; 12° que le *salicus* du premier tableau est d'une interprétation plus facile que celui du second, dont la forme se confond avec celle du *quilisma;* 13° que les *climacus* et *torculus* des deux tableaux sont assez exactement semblables; 14° que l'*ancus* d'un des tableaux est complétement différent de l'autre et qu'il en est de même des *pressus*.

3me TABLEAU DES NEUMES TIRÉ D'UN MANUSCRIT DU TREIZIÈME SIÈCLE,

appartenant à M. l'abbé Berger, grand vicaire du diocèse (1).

Eptafonus. (sic) Strophicus. Punctus. Porrectus. Orescus.

Virgula. Cephalicus. Clivis. Quilisma. Podatus.

Scandicus. Salicus. Climacus. Torculus. Ancus.

et pressus minor et pressus major non pluribus utor

neumarum signis erras qui plura refingis.

Dans ce troisième tableau, trois signes seulement sont sensiblement différents de ceux du second; ces signes sont l'*orescus* (oriscus), le *quilisma* et l'*ancus*. Ce dernier se confond par sa forme avec le *céphalicus*. Les légères modifications des autres signes n'empêchent pas de les reconnaître.

---

(1) *Idem, ibid.*

4[me] TABLEAU DES NEUMES D'APRÈS UN MANUSCRIT DU TREIZIÈME SIÈCLE;

de la Bibliothèque du Vatican, n° 1346.

Nomina notarum.

Epiphonus. strophicus. punctus. porrectus. oriscus. virgula.

Cephalicus. clivis. quilisma. podatus. scandicus. et salicus. climacus.

torculus. ancus. et pressus minor ac maior nec pluribus utor.

Ce que nous avons dit des variétés de formes dans les signes de mêmes noms, lesquelles sont le fait des copistes, est démontré par ce quatrième tableau où l'on voit, à chaque nom, les signes formés de manières différentes, quoique tous appartiennent au même système et à la même époque. Ces variétés se font remarquer particulièrement aux *porrectus*, *virgula*, *clivis*, *quilisma*, *scandicus*, *salicus*, *climacus*, et *ancus* : on les voit plus nombreuses encore dans les missels, graduels et antiphonaires. Une longue habitude et l'étude comparative de manuscrits contenant les chants de l'Église, lesquels sont connus et fournissent un moyen de contrôle, peuvent seules dissiper les doutes que font naître ces négligences calligraphiques.

Les quatre tableaux qu'on vient de voir renferment tous les mêmes noms et signes rangés dans le même ordre et en même nombre : ces neumes sont, en effet, ceux qui se rencontrent le plus fréquemment dans les livres de chant ecclésiastique. Toutefois il en est un plus grand nombre, parmi les simples et les composés. D'après un manuscrit du quatorzième siècle, qui se trouvait autrefois dans l'abbaye de Saint-Blaise et qui périt dans l'incendie de ce monastère, l'abbé Gerbert a publié un tableau neumatique (1) où les noms et les signes sont au nombre de quarante, parmi lesquels l'ordre ordinaire est interverti, vraisemblablement à cause des nécessités de la versification, car la pièce est un poëme (!) en dix

(1) *De Cantu et musica sacra a prima ecclesiæ ætate*, etc., t. II, tab. X, n° 2.

vers hexamètres (1). Nous reproduisons ici le fac-simile de ce tableau.

5me TABLEAU DE NEUMES.

Scandicus & salicus · climacus torculus · ancus ·
Pentaphonus · strophicus gnomo · porrectus · oriscus ·
Virgula · cephalicus · clivis · quilisma · podatus ·
Pandula · pinnosa · gutturalis · tramea · cenix ·
Proslambanomenon trigon · tetradius · ygon ·
Pentadicon · & trigonicus & franculus · orix ·
Bistropha & gradicus · tragicon · diatinus · exon ·
Ypodicus · centon · agradatus · atticus · astus ·
Et pressus minor · & maior · non pluribus utor ·
Neumarum signis erras qui plura refingis.

A l'exception des quinze noms contenus dans les trois premiers vers et de deux qui se trouvent dans l'avant-dernier, la plupart des noms de neumes portés sur le cinquième tableau ne figurent pas dans les quatre précédents tableaux. Cependant la *pandula* et le *trigonicus* sont identiques au *cephalicus* et n'ont pas moins de rapport avec le *strophicus* : dans l'exécution on ne pourrait les rendre que de la même manière, car ils représentent évidemment

(1) Une critique de ce tableau, par le P. Lambillotte (ouvrage cité, p. 30), fait voir qu'il n'a pas saisi la cause des transpositions de noms et de signes qui s'y trouvent.

le même mouvement de voix l'un que l'autre. Le *cenix* ne diffère pas davantage du *clinis* ou *clivis*, et le *franculus* est la même chose que le *gnomon* (γνώμων, quart de cercle), qui n'est lui-même que le *punctum* du premier tableau. Il est assez singulier que cette nomenclature de quarante signes soit terminée par un vers qui dit exactement la même chose que celui des tableaux qui n'en a que dix-sept. Le lecteur remarquera que plusieurs noms de ce cinquième tableau sont grecs. A ce propos nous rappellerons que le *quilisma* est la même chose que le *kilisma* du chant de l'Église grecque, non-seulement par le nom, mais aussi par l'effet qu'indique le signe.

Le grand nombre de signes du tableau qu'on vient de voir n'offre pas encore le système complet de ceux qui furent en usage dans les plus anciens manuscrits du chant grégorien, pour les longues suites de mouvements de voix sur une seule syllabe qu'on y remarque dans les répons, graduels, offertoires, communions, dont il sera parlé dans le chapitre suivant. Le *Breviarium de musica* de notre bibliothèque, cité précédemment, renferme au chapitre intitulé *de nominibus numarum*, la liste de ces groupes de signes au nombre de cinquante-cinq, mais les noms n'y sont pas accompagnés de leurs neumes. Un tableau de tous ces neumes, publié par le P. Lambillotte (1), d'après un manuscrit du douzième siècle, provenant de l'abbaye d'Ottsbauern, en Souabe, contient la même liste accompagnée de tous les signes : nous le reproduisons à la page suivante.

---

(1) Ouvrage cité, pl. 9.

6e TABLEAU NEUMATIQUE.

Punctum. Bipuntum. Tripunctum. Subpuncte.

Apostropha. Bistropha. Tristropha. Virga. Bivirgis.

Virga prepunctis. Virga prebipunctis. Virga subbipunctis.

Virga conbipunctis. Virga pretripuntis. Virga subtripuntis.

Virga contripunctis. Virga prediatesseris. Subdiatesseris.

Condiatesseris. Virga prediapentis. Virga subdiapentis.

Virga condiapentis. Gutturalis. Gutturalis prepunctis.

Gutturalis subpunctis. Gutturalis conpunctis. Flexa.

Strophica. Flexa résupina. Sinuosa. Pes subbipunctis.

Pes quassus. Pes quassus subbipunctis. Pes flexus. Pes flexus resupinus. Pes stratus. Pes sinuosas. Pes flexus strophicus.

Pes flexus prebipunctis. Pes semivocalis ut conexus. Emivocalis.

Emivocalis prepunctis. Emivocalis prebipunctis. Quilisma.

Quilisma prepuncte. Quilisma prebipuncte. Quilisma tripunte.

Quilisma prediatessere. Quilisma prediapente. Quilisma conpuncte.

Quilisma subbipuncte. Quilisma flexum. Quilisma resupinum.

Quilisma semivocale. Quilisma sinuosum.

A tous ces neumes composés, indiquant des mouvements de voix ascendants et descendants, s'ajoutaient, ainsi que le dit l'auteur du *Breviarium de musica*, les douze autres signes fondamentaux qu'on a vus dans les quatre premiers tableaux. Au treizième siècle, les répons, offertoires et communions ayant été simplifiés dans le chant, et leurs longs passages vocalisés sur une seule syllabe ayant été considérablement raccourcis, une partie des neumes composés qu'on vient de voir disparut de la notation, et les noms de ces signes furent oubliés.

La notation neumatique, dont les signes se voient dans les trois premiers tableaux de ce chapitre, est celle que nous avons appelée *saxonne* et qui peut être aussi nommée *gothique*, par les motifs que nous avons exposés. C'est par ces mêmes signes que sont notés le plus grand nombre de missels, de graduels, d'antiphonaires et d'autres manuscrits des chants de l'Église catholique. Les plus anciens de ces livres, c'est-à-dire, ceux des huitième, neuvième, dixième et onzième siècles, sauf quelques exceptions que nous ferons connaître, n'ont aucune indication de modes ou de tons, ni aucune marque quelconque, à l'aide desquelles on puisse déterminer les intonations représentées par les neumes : il en résulte une incertitude qu'on pourrait croire invincible, en ce qui concerne la signification des chants ainsi notés, et l'on paraît fondé à mettre en question l'utilité d'une notation de cette espèce. La plupart des écrivains qui en ont parlé, dans ces derniers temps, l'ont même déclarée absolument indéchiffrable; et ce qui est digne de remarque, c'est que ces mêmes personnes sont précisément celles qui, se faisant nos adversaires dans la question de la notation romaine de l'antiphonaire grégorien, prétendent que c'est cette notation neumatique qui est la romaine dont il s'agit. Elles ne comprennent pas qu'elles tombent dans l'absurde, en supposant que le réformateur aurait choisi, pour la propagation de son œuvre, un système de signes énigmatiques, tandis qu'une notation plus simple et plus intelligible qu'aucune autre existait à Rome. Et pourquoi ces contradictions manifestes? Parce qu'on voulait qu'un graduel du dixième ou du onzième siècle, existant dans un monastère de la Suisse, fût l'antiphonaire de saint Grégoire!

Revenons à notre sujet. Très-inférieure aux notations des Églises grecque, arménienne et abyssinienne, dans lesquelles le ton de

l'antienne ou de l'hymne est toujours indiqué par un signe, et dont les caractères acquièrent par ce moyen des significations déterminées, la notation neumatique dont nous venons de parler ne peut, par aucun moyen qui lui appartienne, faire connaître au chantre le point de départ ou la tonique, d'où doit dépendre la signification de toutes les figures de neumes. Si du moins les signes étaient toujours rangés avec ordre à des degrés proportionnels aux divers intervalles compris dans la gamme, on aurait pu, par de certaines considérations de relations tonales, deviner le mode, et dès lors la lecture du chant fût devenue possible; mais le travail des copistes était fait souvent avec négligence, car, dans la plupart des manuscrits, les hauteurs relatives des signes manquent de précision et les formes ne sont rien moins que correctes.

Cependant il est un fait à l'abri de toute contestation, à savoir qu'il existe une immense quantité de manuscrits notés comme nous venons de le dire et qu'ils étaient, de toute évidence, destinés à l'usage des chantres d'églises. Leur utilité, ou pour mieux dire, la nécessité de leur existence était donc reconnue; il y avait donc des méthodes de transmission pour l'emploi de ces livres de chœur : ces méthodes, en quoi consistaient-elles? Elles ne pouvaient être que purement pratiques. Les maîtres devaient enseigner à leurs élèves la signification particulière de chaque signe et en faire répéter l'exécution vocale autant de fois que cela était nécessaire pour en fixer le sens dans la mémoire et accoutumer l'organe à en rendre la valeur. Puis venaient les applications sur la notation des livres de chœur. Le maître chantait avec l'élève; il donnait le ton et rectifiait les fautes : cet exercice, se renouvelant sans cesse, dans l'ancien temps, aux heures canoniques de prime, tierce, sexte, none, aux messes, vêpres et processions, finissait par mettre dans la mémoire des chantres la plupart des mélodies de l'office, comme nous voyons encore, dans nos églises, les vieux musiciens de chœur chanter les messes et vêpres sans avoir de livres choraux sous les yeux. Peut-être objectera-t-on que les manuscrits notés en neumes ont leurs textes et les signes musicaux en caractères si menus, que plusieurs chantres n'auraient pas pu les lire simultanément, comme on le fait avec nos livres de chœur imprimés à grosses notes; mais on serait dans l'erreur, si l'on se persuadait que les chœurs étaient organisés au moyen âge comme ils le sont aujourd'hui. A l'excep-

tion des psaumes et des litanies, qui étaient chantés par tous les prêtres, les répons et les antiennes étaient réservés pour les chantres qui n'étaient que deux, aux premiers siècles, dans l'Église catholique romaine comme dans l'Église grecque, et qui, souvent, chantaient alternativement.

Pour donner à nos lecteurs la connaissance de l'ensemble et de l'aspect d'un chant noté conformément au système le plus ancien de la notation saxonne, nous empruntons au graduel de Saint-Gall, connu sous le nom d'*Antiphonaire de saint Grégoire*, le verset du graduel du premier dimanche de l'Avent, *Ostende nobis*, *Domine*, *misericordiam tuam*, et nous en donnons ici le *fac simile*.

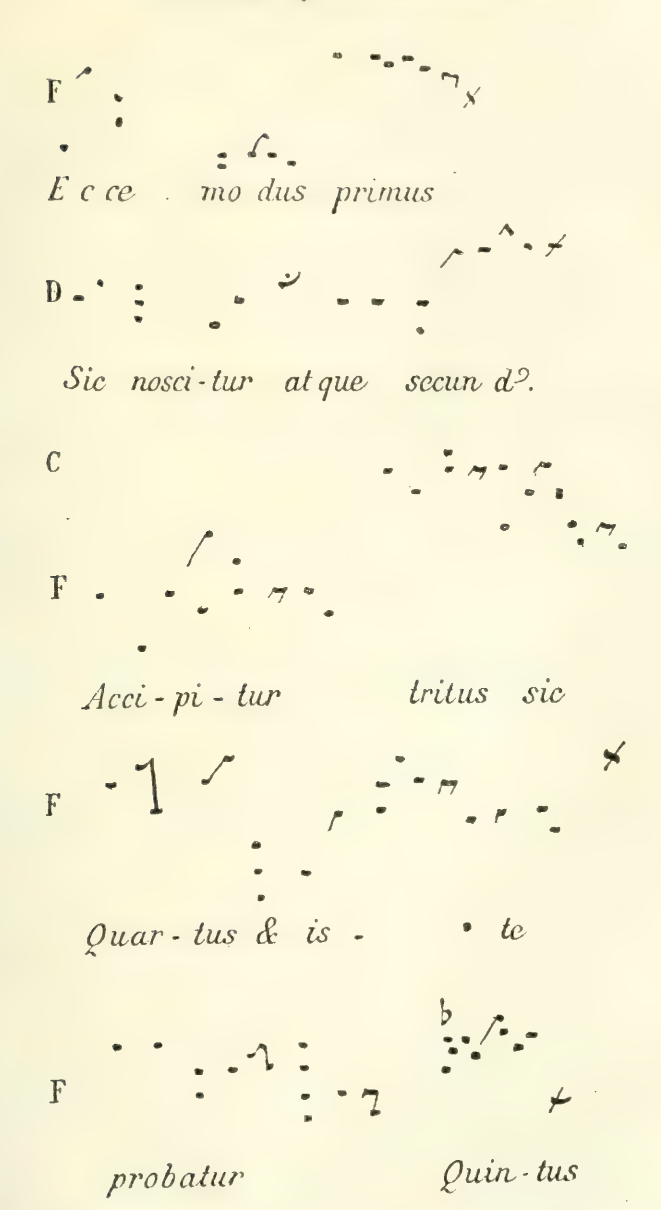
Le même chant, tiré de notre missel de Saint-Hubert des Ardennes, manuscrit de la fin du dixième siècle ou du commencement du onzième, fera connaître les différences de signes produites à la même époque, en des pays différents, par l'exécution calligraphique. (Voir page 208.)

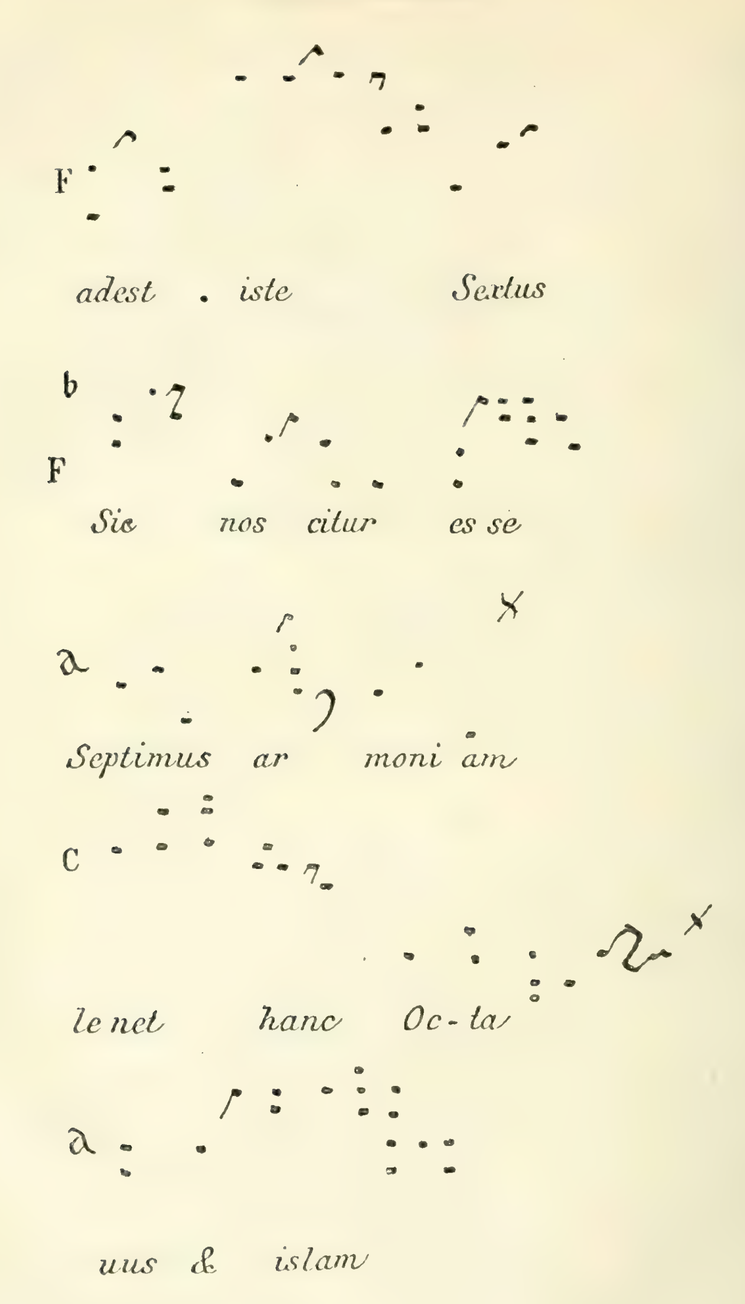
La notation neumatique ne pouvait pas rester dans ces conditions énigmatiques où elle ne servait qu'à aider la mémoire des chantres : ses difficultés préoccupèrent plusieurs musiciens, lesquels imaginèrent divers moyens pour déterminer le ton de chaque morceau du chant de l'église; ce qui, sans faire disparaître les incertitudes résultant de l'alignement irrégulier des signes, faisait au moins connaître le point de départ et mettait cette notation au niveau de celles de l'Orient. Le premier moyen employé consistait à placer en tête des antiennes, répons et autres chants, une des lettres de l'alphabet latin répondant à un degré déterminé de la notation romaine, par exemple D, pour le premier ton, E, pour le troisième, F, pour le cinquième, etc., parce que ces lettres sont les signes des toniques ou premières notes de la gamme de ces modes ou tons, car D répond à *ré*, E à *mi*, F à *fa*. Le ton étant ainsi déterminé, il ne s'agissait plus que de distinguer les signes de chaque son de l'échelle, par l'examen des hauteurs respectives des neumes, si ceux-ci étaient convenablement alignés.

Quelquefois plusieurs lettres sont superposées pour indiquer quelques-uns des degrés de la gamme. Les manuscrits offrent des exemples de cet arrangement de lettres, à l'aide desquelles l'ordre d'élévation des neumes est rendu plus facile. Dans ces dispositions, les neumes sont particulièrement des points. Le manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, 7211, fournit un exemple de notation de ce genre (page 127, verso). Le fragment que nous en avons extrait, et que nous reproduisons ici, fera comprendre le mécanisme de la traduction d'une notation semblable.
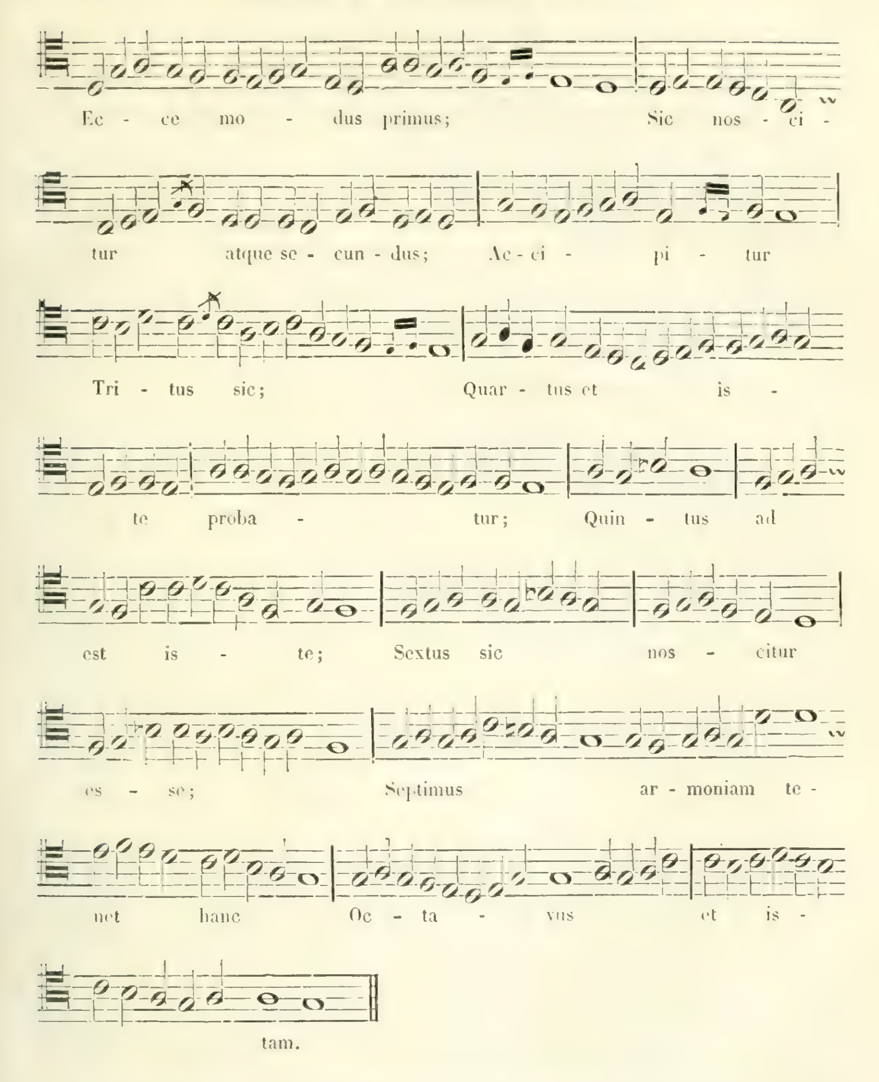
EXTRAIT DU MANUSCRIT 7211

de la Bibliothèque nationale de Paris




F
adest . iste Sextus
b
F
Sic nos citur es se
Septimus ar moni am
C
le net hanc Oc - ta
uus & islam

TRADUCTION EN NOTATION MODERNE.



On trouve une indication suffisante du ton des chants dans les formules grecques d'intonation pour les huit tons de l'église, dont l'usage se conserva jusqu'à la fin du douzième siècle, dans les lieux où la notation saxonne était seule employée, c'est-à-dire dans les Gaules, en Espagne, en Angleterre, et dans une partie de l'Allemagne : elles font connaître la signification des signes, parti-

culièrement pour les quatre tons authentiques dont ces formules sont caractéristiques. Reginon de Prume, Hucbald de Saint-Amand, et les manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris, nos 1118 et 1121, du fonds latin, tous deux provenant de l'abbaye Saint-Martial de Limoges, ainsi que d'autres monuments historiques qu'il serait trop long de citer, nous ont transmis ces formules, qui ne diffèrent pas essentiellement de celles du chant romain, mais où les notes sont plus multipliées, à cause de leur origine orientale.

Ces formules ont des noms barbares qui ont subi diverses modifications, suivant les temps et les lieux; celles dont l'usage a été le plus général sont les suivantes :

Nonanoeane ou *Noanneoane*...........	1er ton authentique.
Aianeoane ou *Noioeane*...............	3e ton *idem.*
Noeoeane............................	5e ton *idem.*
Noioeane ou *Noeoagis*..................	7e ton *idem.*

Quant aux tons plagaux, qui sont les deuxième, quatrième, sixième et huitième, il y a moins de certitude, parce que la formule, pour tous, est *noeagis.* Cependant les mots grecs *protos* (premier), *deuteros* (deuxième), *tritos* (troisième) et *tetartos* (quatrième), qu'on trouve joints à la formule du plagal dans quelques antiphonaires, dissipent le doute, parce qu'ils signifient plagal du premier ton, du deuxième, du troisième, du quatrième (1).

---

(1) Il ne faut pas croire que les mots barbares par lesquels on désignait les formules de tons eussent par eux-mêmes une signification quelconque : ils étaient simplement ce qu'est l'*euouae* des Latins. Celui-ci, comme on sait, est formé des voyelles du *seculorum amen;* mais les mots *nonanoeane, noioeane*, etc., étaient factices et n'avaient d'autre utilité que de servir d'indication des tons. Reginon a expliqué cela dans ce passage :

« Quæritur a nonnullis quid significent illa verba per quæ tonorum sonoritatem in naturali « musica discernimus? id est *Nonannoeane* et *Noeagis*, et *Noioeane* et his similia, et utrum « interpretari eorum sensus possit? Ad quod respondendum, quod omnino nullam recipiunt « interpretationem, neque enim quicquam significant, sed ad hoc sunt tantum a Græcis re- « perta, ut per eorum diversos ac dissimiles sonos tonorum admiranda varietas aure simul et « mente posset comprehendi. » (*Regin. Prumens. De Harmon. instit.*, apud Gerberti, *Script. ecclesiast. de musica*, t. I, page 247.)

Le moine Aurélien de Réomé, contemporain de Reginon, s'exprime à peu près de la même manière dans sa *Musica disciplina*, ajoutant seulement que le nombre de syllabes des mots du neume était en raison des modulations du ton. Voici ses paroles :

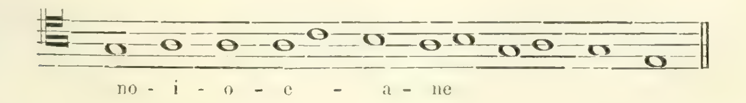
« Cæterum nomina, quæ ipsis inscribuntur tonis, ut est in primo tono *Nonaneane* et in secundo *Noeane,* et cætera quæque moveri solet animus, quid in se contineant significationis? Etenim quemdam interrogavi græcum in latina quid interpretarentur lingua? Respon-

Odon de Cluny, qui écrivit son traité de musique vers la fin du dixième siècle, nous apprend, au commencement de cet ouvrage, le sens des signes représentatifs de ces derniers, lesquels se trouvent en plusieurs endroits, dans les graduels et antiphonaires, en notation saxonne. A défaut d'inscriptions, ces signes indiquent suffisamment les quatre tons plagaux; ainsi *noeagis* signifie *plagal du premier ton; noeagis* , *plagal du second; noeagis* , *plagal du troisième; noeagis* , *plagal du quatrième.* Ces signes étaient quelquefois remplacés par d'autres pris dans les éléments de l'alphabet latin; leurs formes étaient celles-ci : P, premier ton authentique; Œ, deuxième *idem;* , troisième *idem;* E, quatrième *idem.* A ces signes s'ajoutait le mot *noeagis* pour les modes plagaux.

Le ton étant connu par les formules du neume ou par les signes qu'on vient de voir, on trouve facilement la dominante parmi les signes de la notation, et par elle on peut reconnaître les autres notes, nonobstant les négligences des copistes. Par exemple, si l'on voit la formule de neume *noioeane* en tête du chant, sous la forme suivante (manuscrit 1118 latin de la Bibliothèque nationale de Paris, fol. 108) :

No-i-o-e-a-ne

On sait que c'est la formule du troisième ton, que la dominante de ce ton répond à *ut* et que la finale est *mi*, dont la tierce est *sol.* D'après ces données, on trouve la traduction suivante de la formule :



---

dit, se nihil interpretari sed esse apud eos lætantis adverbia; quantoque maior est vocis concentus eo plures inscribuntur syllabæ..... »

Plus loin, Aurélien dit encore : « excepto quod hæc lætantis tantummodo sit vox, nihilque aliud exprimentis, estque tonorum in se continens modulationem » (cap. IX, apud Gerberti).
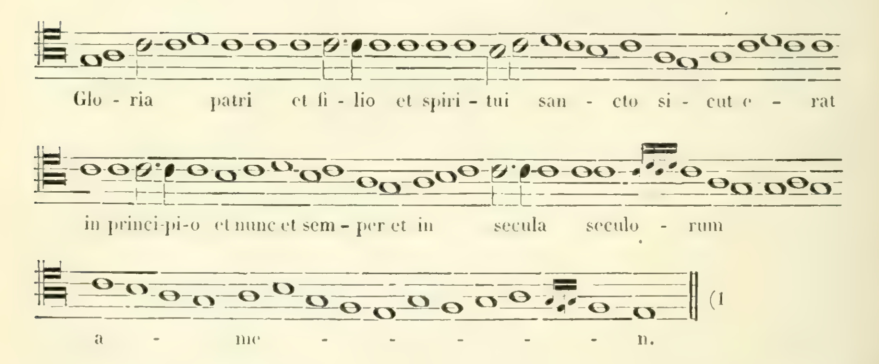
Cette traduction du neume étant faite, il n'y a plus de difficulté pour la lecture du *Gloria Patri* dont elle est la formule et qui est noté dans le même manuscrit, comme on le voit ici, avec sa traduction :

Glo - ria patri et filio et Spiri-tui sanc-to sicut e - rat

in princi pio et nunc et semper et in secula seculo rum

a me n

TRADUCTION.



Les formules de neumes par les noms grecs se trouvent particulièrement dans les manuscrits des neuvième, dixième et onzième siècles : dans les temps postérieurs, on voit plus souvent les cadences de l'*euouae* latin. Ainsi que le P. Martini l'a remarqué, ces cadences ont été variées suivant les temps et les lieux (2) : il en a donné une table fort utile, bien qu'incomplète (3).

---

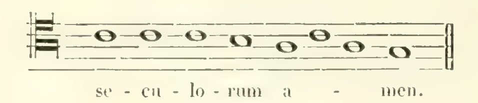
(1) Cette intonation du *Gloria Patri* du troisième ton diffère en plusieurs endroits, surtout à la terminaison, de celle du même ton en usage depuis plus de 600 ans dans le chant romain.

(2) *Storia della Musica*, t. I, p. 398.
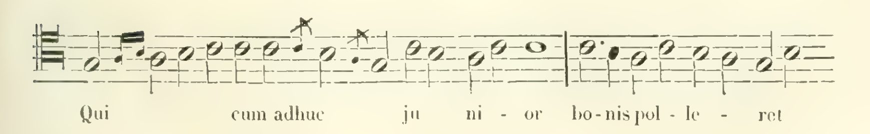
(3) *Ibid.*, tav. V.
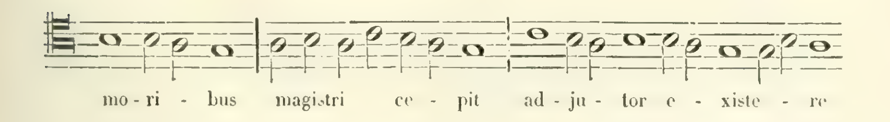
La forme des cadences de chaque ton étant connue, on en déduit, à l'inspection des signes, soit sur l'*euouae*, soit sur la terminaison *sæculorum amen*, le ton de l'antienne, après quoi la signification de la notation neumatique de celle-ci se découvre avec facilité. Prenons, par exemple, l'antienne du deuxième psaume des vêpres de saint Maur, tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 5344, ancien fonds latin), et dont on voit ici le fac-simile (*voy.* ci-contre) :

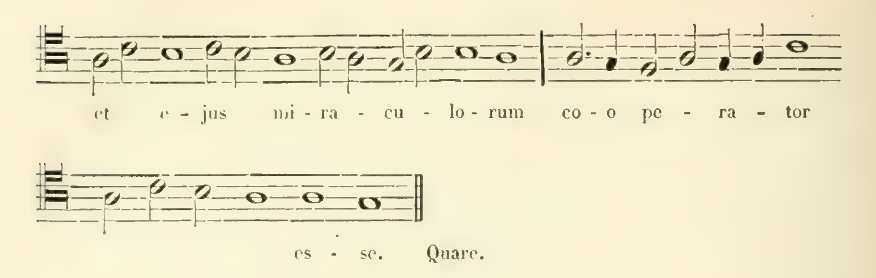
Le psaume est *Quare fremuerunt* : à l'inspection du neume, *seculorum amen*, on voit qu'elle est du huitième ton et que sa forme est celle-ci :



D'après cette donnée, le sens de la notation de l'antienne ne présente plus de grandes difficultés, comme on le voit dans cette traduction :

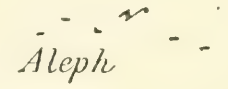




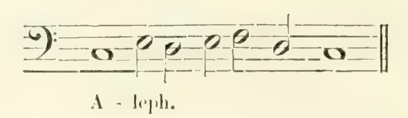


Aucune incertitude ne pouvant exister concernant la finale du ton, il est évident que le dernier signe ou point est placé trop haut dans le manuscrit (1).

Il est bon de remarquer que, pour les lamentations de Jérémie, on n'employait pas ces formules, mais un autre neume tonal de la lettre hébraïque qui servait à distinguer les versets. C'est ainsi que parmi des fragments de ces leçons qui se trouvent dans le manuscrit 740 du fonds latin de la Bibliothèque nationale de Paris, on voit les neumes de leurs tons. Ce manuscrit, qui provient de l'abbaye Saint-Martial de Limoges, est daté de 900. Le premier verset a pour formule :



Par le nombre de ses notes et par sa forme, ce neume ne peut convenir qu'au septième ton, lequel est transposé, pour donner au chant le caractère grave et triste qui convient aux paroles : sa traduction doit donc être celle-ci :

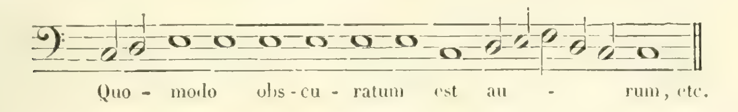


(1) *L'Office de saint Maur*, publié à Paris, chez Christophe Ballard, en 1687, contient une finale de l'antienne (p. 23), différente de celle-ci : elle a le défaut d'être irrégulière et complétement étrangère au huitième ton.

D'où il suit que le chant de ce verset

Quo-modo obs-cu-ratum est au- rum

doit être traduit de cette manière :



Aux divers moyens imaginés pour aider à l'interprétation des neumes dans la lecture, et que nous venons de faire connaître, il s'en est ajouté d'autres plus efficaces. Le premier a consisté à tirer une ligne horizontale au-dessous ou au milieu des signes neumatiques et à mettre, au commencement de cette ligne, une lettre destinée à servir de clef, par exemple C, répondant à *ut,* ou F, signe de *fa;* d'où il suit que les neumes placés sur la ligne représentent *ut* ou *fa*, suivant la lettre placée au commencement de cette ligne. Il en résulte aussi que les distances plus ou moins considérables des signes, relativement au point de repaire, rendent beaucoup plus facile la détermination des notes auxquelles répondent ces signes, que lorsque ce moyen de comparaison n'existe pas. Il est aussi à remarquer que les copistes rangeaient mieux les signes, lorsqu'ils avaient une ligne pour guide.

Les lettres du commencement des lignes étaient souvent remplacées par des lignes coloriées qui avaient une signification positive dans la notation de la musique : ainsi la ligne rouge appartenait à *fa;* la ligne jaune ou verte indiquait *ut.* L'exemple que nous donnons ici d'une notation de ce genre est tiré d'un fragment de missel du dixième siècle en notre possession. La ligne rouge de ce fragment n'a pas de lettre indicative : à l'époque où le missel fut écrit, la couleur de la ligne était considérée comme suffisante pour l'indication de la note (1).

(1) Le P. Martini a donné trois exemples notés avec des lignes coloriées (*Storia della Musica*, t. I, p. 184), dont un est tiré d'un missel d'environ l'an 900 : tous trois ont des lettres au commencement des lignes.

Fragment d'un missel du X[e] siècle.

Traduction en notation moderne.

Mi-se - re-re mi-hi Do - mi-ne se-cun - dum ma -

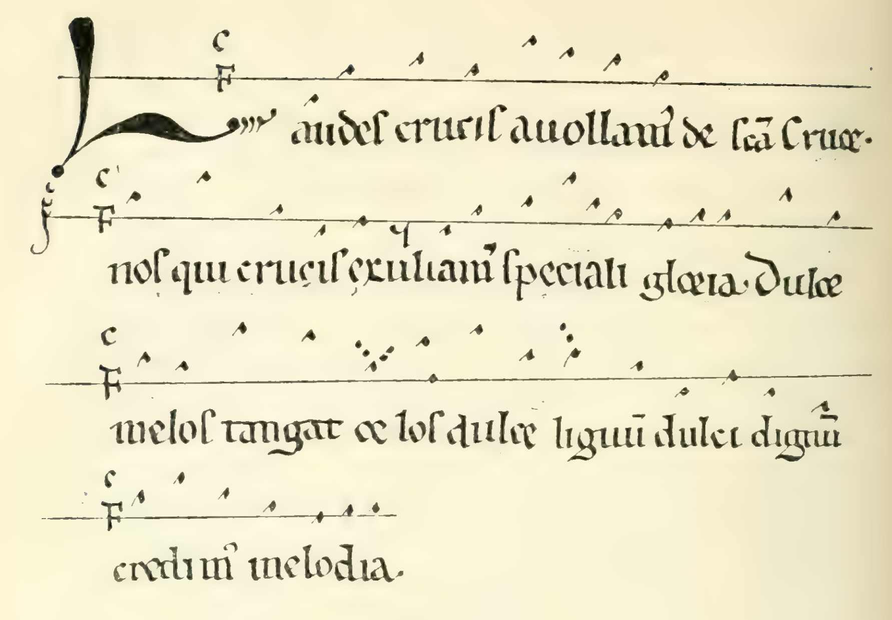
gnam mi-se-ri-cor - di-am tu - am : de - le Do - mi -

ne i - ni-qui - ta - tem me - am.

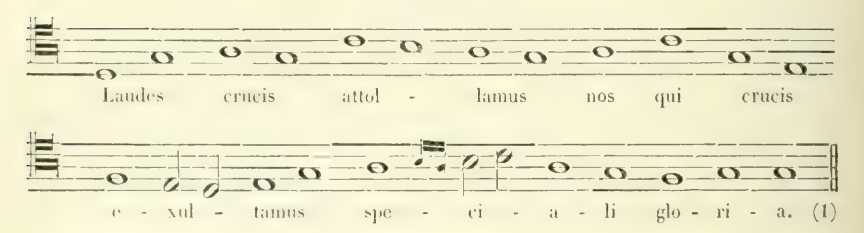
Ce chant est l'offertoire de la messe de la troisième férie après le deuxième dimanche de carême.

Il existe des manuscrits dans lesquels les lignes coloriées ont des lettres à leur extrémité gauche. Le motif qui fit choisir les notes *fa* et *ut* pour les représenter par ces lignes coloriées fut, sans doute, que ces notes occupent le centre des deux genres de voix employés dans les églises. Nous ne connaissons qu'une seule exception : elle se trouve dans une antienne du manuscrit latin de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 778 de l'ancien fonds : la ligne rouge y est donnée à la lettre *a* (*la*).

L'heureuse idée d'une ligne destinée à fournir un moyen permanent de comparaison pour les hauteurs respectives des signes et qui, conséquemment, permettait de déterminer les intonations représentées par eux, ne tarda pas à décider les copistes de manuscrits à multiplier les lignes, pour fixer les positions de la plupart des notes. D'abord ils tracèrent ces lignes dans l'épaisseur du vélin : on en voit un exemple dans le fragment du missel du dixième siècle dont on vient de voir le *fac-simile :* les deux lignes supplémentaires, faites par le procédé dont il s'agit, appartiennent aux notes *la* et *ut*. Sept degrés sont donc déterminés d'une manière certaine, à l'aide de ces trois lignes, à savoir *fa, la, ut,* sur les lignes; *mi* est immédiatement au-dessous de la ligne de *fa; sol* est entre la première ligne et la seconde, *si* entre celle-ci et la troisième, et *ré* au-dessus de cette dernière. Après être entré dans cette voie, on ne pouvait manquer d'aller jusqu'à quatre lignes, parce qu'avec ce nombre on avait toute l'étendue de chacun des huit tons pour la détermination des sons représentés par les neumes. On en voit ici un exemple, d'après un fragment de manuscrit du douzième siècle, contenant le commencement de la prose qui se chante à la fête de la Sainte-Croix.



TRADUCTION.



D'après un passage du Traité de musique de Jean Cotton, déjà cité par nous, on a attribué à Guido d'Arezzo l'invention des lignes, pour rendre plus faciles la lecture et l'interprétation des neumes;

(1) Ce chant est le même que celui de la séquence *Lauda Sion Salvatorem*, de l'office du Saint-Sacrement, composée par saint Thomas d'Aquin. L'abbé Poisson dit, dans son *Traité théorique et pratique du plain-chant* (p. 141), que celle-ci a été composée sur le chant de la prose de la Sainte Croix : il fonde son opinion sur de certaines incohérences de repos entre les paroles et le chant. On remarque, en effet, que les strophes 2, 8, 10, 11, 12, n'ont pas le repos au troisième vers, où se fait celui du chant. Herm. Adalb. Daniel, qui a rapporté les deux proses (*Thes. hymnol.*, t. II, p. 78 et 97), n'aborde pas cette question dans ses savantes notes : suivant Jean Neale (*Med. Hyms*, p. 95), la prose de la Sainte Croix est le meilleur ouvrage d'Adam de Saint-Victor (*the masterpiece of Adam of S. Victor*); s'il en est ainsi, et on doit le croire, car Neale est très-exact dans les faits, la question est résolue, Adam de Saint-Victor ayant vécu un siècle avant Thomas d'Aquin.

mais Guido lui-même démontre que l'usage de ces lignes existait avant lui, ainsi qu'on le voit dans trois vers de ses *Musicæ regulæ rhythmicæ*, qui servent de préface à son antiphonaire. Il y dit en termes précis : « Quelques-uns mettent deux notes (différentes) « entre deux lignes ; d'autres en mettent trois ; d'autres ne se ser- « vent pas de lignes, ce qui est une erreur grave, leur travail étant « beaucoup plus difficile (1). » Quant à la couleur des lignes, Guido en parle comme d'une chose connue avant lui, dans cet autre passage du même poëme : « Pour que la propriété des sons soit « saisie avec facilité, nous distinguons certaines lignes par des « couleurs différentes, afin que l'œil reconnaisse immédiatement « quelle place occupe chaque ton. La troisième note dans l'ordre « (de la gamme) (2) se voit sur la ligne qui est d'un jaune écla- « tant ; la sixième brille d'un rouge de cinabre. Les couleurs indi- « quent les positions des autres notes ; mais les neumes qui n'ont ni « lettres ni couleur sont comme un puits sans corde ; bien que ses « eaux soient abondantes, aucun de ceux qui les voient n'en pro- « fite (3). » Dans ces passages, Guido parle de ce qui existe et non d'une invention qui lui appartienne. Au surplus, l'exemple publié par Martini, d'après un missel des premières années du dixième siècle, ainsi que celui d'un autre missel du même temps donné par nous précédemment comme exemple, font voir que, plus d'un siècle avant l'époque où Guido écrivit ses ouvrages, les lignes coloriées étaient en usage.

Quelques monuments de grande importance, dans l'histoire des notations du moyen âge, prouvent que les divers procédés imaginés

---

(1) Quidam ponunt duas voces duas inter lineas,
Quidam ternas, quidam vero nullas habent lineas,
Quibus labor cum fit gravis, error est gravissimus.

(2) La gamme dont il s'agit est celle-ci :

A, B, C, D, E, F, G, a, c'est-à-dire, la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la.

(3) Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
Quasdam lineas signamus variis coloribus :
Ut quo loco quis sit tonus, mox discernat oculus.
Ordine tertiæ vocis splendens crocus radiat,
Sexta ejus sed affinis flavo rubet minio :
Est affinitas colorum reliquis indicio.
At si littera vel color neumis non intererit,
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus :
Cujus aquæ, quamvis multæ, nil prosunt videntibus.

pour rendre moins énigmatiques les livres de chœur notés en neumes n'ont pas toujours été considérés comme suffisants, et qu'on a cru nécessaire, en certains pays, de joindre aux notations neumatiques une traduction interlinéaire en signes plus généralement connus, ou dont l'interprétation était plus facile. Parmi les manuscrits à double notation, les plus intéressants sont ceux dont les neumes sont traduits par la notation latine des quinze lettres. Le plus ancien monument de ce genre contient un office de saint *Turiaf* ou *Turiave*, évêque de Bretagne, mort vers 749, lequel se trouve dans un manuscrit du neuvième siècle, provenant du fonds de Saint-Germain, et qui est à la Bibliothèque nationale de Paris. D'autres manuscrits à double notation de neumes et des quinze lettres sont à la même bibliothèque, sous les numéros 1928 et 7185, ancien fonds latin, et 1120 du supplément. Un autre manuscrit du même dépôt littéraire, n° 1087, a une notation double d'espèce différente; la notation en neumes est accompagnée d'une autre en simples points qui en imite toutes les formes par leurs dispositions, et font voir conséquemment toutes les notes représentées par les signes. Mais de tous ces documents, le plus intéressant, le plus complet et le plus utile, sans aucun doute, est l'antiphonaire du dixième siècle découvert par feu M. Danjou dans la bibliothèque de la faculté de Médecine de Montpellier, au mois de décembre 1846. Ce manuscrit renferme l'antiphonaire conforme au texte publié par les Bénédictins dans leur édition des œuvres de saint Grégoire; sa notation est en neumes saxons sous lesquels se trouve celle des quinze lettres latines, qui en est la traduction. Les lecteurs jugeront de l'importance de ce manuscrit par le *fac-simile* que nous donnons ici de l'*introït* de la troisième messe de Noël. (*Voy.* p. 223.)

TETARDUS

PVER na tus est no bis & fi lius da tus est

no bis cu ius impe ri um super hu me

rum e ius & uoca bitur nomen e

ius magni consili i an ge lus.

Ainsi qu'on le voit, la notation neumatique de ce précieux antiphonaire appartient au système saxon ou gothique, dont les monuments sont en beaucoup plus grand nombre que ceux de la notation lombarde, dont nous ferons connaître les formes ainsi que les rapports avec le système précédent.

§ II. *De la traduction des neumes saxons ou gothiques.*

Deux signes, dans les livres notés en neumes gothiques, ont une double signification de temps : ils représentent des sons isolés d'une durée variable, lorsqu'ils reproduisent un chant mesuré ou rhythmé, et des temps égaux, s'ils appartiennent à la notation du plain-chant : ces signes sont le point (*punctum*) et la virgule (*virga* ou *virgula*).

Bien que le *point* semble devoir être conforme à la définition des géomètres, il a différentes formes dans la notation des manuscrits, suivant les temps et les lieux où ceux-ci ont été exécutés, comme on l'a vu dans nos six tableaux, ainsi que dans les exemples que nous avons extraits de divers manuscrits.

La *virga* ou *virgula* se présente aussi sous diverses figures dont les plus fréquemment employées sont celles qu'offrent nos tableaux ainsi que nos exemples extraits des manuscrits.

Le point et la virgule représentant des sons isolés dont les intonations sont déterminées, d'une part, par le ton du chant noté, de l'autre, par la position de ces signes relativement aux autres, une question se présente : à savoir quelle différence réelle existe entre le point et la virgule? Certains écrivains, qui se sont occupés des notations neumatiques, ont pensé que cette différence se trouve dans l'intonation et que la *virga* représente un son plus élevé que le point (1). Leur erreur est évidente, car, s'il en était ainsi, les différences d'intonation ne seraient pas marquées dans les manuscrits par des positions relativement plus hautes ou plus basses des signes. Cependant une différence existe entre le point et la virgule, puisque, si ces signes étaient identiques dans leur

(1) M. l'abbé Tasson, *Mémoire sur la nouvelle édition du graduel*, etc., p. 20. — M. l'abbé Jules Bonhomme, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien*, p. 82.

effet, il n'y aurait pas nécessité d'en avoir deux, un seul pouvant suffire. Ces signes ont donc une destination différente dans la même notation; or cette différence consiste dans la durée. Par exemple, lorsqu'on trouve cette combinaison des deux signes 1.., nous ne pouvons pas hésiter à reconnaître qu'ils n'ont pas la même signification, et que, si les trois sons représentés par la *virga* et les deux points étaient égaux en durée, le passage serait noté par trois points ou par trois virgules. Des études comparatives sur un grand nombre de chants notés par les neumes nous conduisent à la conviction que la durée de la *virga* est double de celle du *punctum*, lorsque les deux figures sont dans la même notation. Il existe des chants où la virgule n'apparaît pas : en pareil cas, les sons isolés n'ont qu'une seule valeur de temps, à moins que la prosodie et le rhythme ne donnent à un point une valeur double d'un autre.

A l'exception du point et de la virgule, toutes les figures de neumes représentent des mouvements de voix de deux, trois ou quatre sons; c'est-à-dire deux, trois ou quatre notes. Leurs significations peuvent se déduire de leurs formes, lorsqu'elles sont correctes ou conformes à celles des meilleurs manuscrits; elles se démontrent d'ailleurs par le rapprochement des mêmes signes figurés dans les manuscrits à lignes coloriées ou noires, lesquels déterminent les intonations.

Deux signes de la notation neumatique sont les indicateurs des mouvements de voix formés de deux sons, l'un ascendant, l'autre descendant. Le signe du mouvement ascendant est le *podatus;* l'autre est le *clivis*. La forme du *podatus* est sensiblement différente dans les cinq premiers tableaux de neumes qu'on a vus précédemment. Le missel de Saint-Hubert (1), celui de Saint-Germain (2), le graduel de Saint-Gall, l'antiphonaire de Montpellier et beaucoup d'autres monuments des onzième et douzième siècles, s'accordent à le représenter ainsi ꝺ. Certains écrits, publiés dans ces derniers temps sur les neumes, renferment de longues dissertations concernant la composition et la décomposition du *podatus*, qu'on suppose formé du point et de la virgule (3); ce qui revient à cette idée fausse,

---

(1) Manuscrit de notre bibliothèque.

(2) Manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, p. 170, fonds latin.

(3) M. l'abbé F. Raillard, *Explication des neumes ou anciens signes de notation musi-*
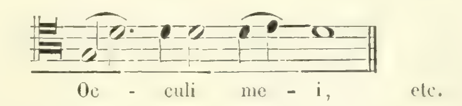
que celle-ci est plus élevée que le point. Ces théories factices de la génération des neumes ne peuvent avoir d'autre résultat que de rendre plus obscur ce qui l'est déjà beaucoup. Le *podatus* est le signe indicateur du mouvement de la voix qui conduit d'un son quelconque à un son plus élevé : sa forme l'indique. Cela suffit pour faire connaître et le signe et sa signification. Il reste à répondre à cette question : quel est l'intervalle de deux sons représenté par le *podatus?* Est-ce une seconde, une tierce, une quarte, une quinte? Tous ces intervalles ayant leur emploi dans le chant, il est, en effet, nécessaire de savoir si le *podatus* suffit à les représenter et comment, ou s'il y a d'autres signes pour chacun des intervalles. Sur cela, on passe légèrement dans les écrits dont nous venons de parler, se bornant à dire que le *podatus* s'applique à ces divers intervalles, suivant qu'il est plus ou moins long. Que deviennent alors ses éléments générateurs ; où a-t-on pris cette virgule plus élevée d'une quinte que le point? Laissons ces vaines subtilités et attachons-nous aux choses réelles de l'histoire. On peut, sans aucun doute, discerner dans une notation régulière le *podatus* du mouvement de seconde d'un autre plus grand; mais reconnaître si c'est une tierce, une quarte ou quinte, sans le secours des lignes ou de la traduction par les lettres latines, cela n'est pas possible, à moins qu'il ne s'agisse de mélodies connues des chantres, telles que celles du chant grégorien. Dans le *fac-simile* d'un chant de l'antiphonaire de Montpellier, auquel nous prions le lecteur de recourir, on voit deux fois le *podatus;* l'un d'eux est traduit par *kh*, c'est-à-dire [musical notation], et l'autre par *gk*, ou [musical notation]; l'un est un intervalle de seconde; l'autre est une quarte. Supprimez la traduction, vous ne saurez pas quelles sont les intonations.

Pour terminer ce qui concerne le *podatus*, nommé aussi *pes* (pied), nous devons combattre la fausse interprétation donnée par un écrivain moderne à une expression de Jean de Muris, auteur de divers traités importants de musique, qui vécut dans le quatorzième siècle. Parlant de ce signe et de son effet, Muris dit : *Pes notulis binis vult sursum tendere crescens;* le sens n'est pas douteux, étant

---

cale, etc., Paris (s. d.), p. 34. — M. E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, chap. V, p. 171.

déterminé clairement par le verbe *tendere*, et la phrase doit être rendue par : *le pied de deux notes doit croître en s'élevant.* C'est le *crescendo* de la voix montante, principe d'expression qui existe encore dans la musique moderne, parce qu'il est inhérent à la nature humaine, dans la parole comme dans le chant. L'interprétation donnée à ce passage par l'écrivain dont nous parlons se trouve dans cette phrase : « La première note du *podatus* doit être plus brève « que la seconde, ce qui explique la définition qu'en donne Jean « de Muris : *Pes notulis binis*, etc. (1). » Si le sens donné par cet écrivain au passage de l'auteur ancien était exact, le podatus aurait été l'*appogiature* ascendante dans le mouvement de seconde, et le *port de voix* dans les autres intervalles; il devrait donc être placé au nombre des signes d'ornement et il n'y aurait plus, parmi les neumes, de signe pour la liaison de deux notes égales, qui existe cependant dans le chant grégorien comme dans toute musique, et dont on peut citer des centaines d'exemples tels que celui-ci, pris dans l'*introït* de la messe du quatrième dimanche du carême :



Écartons-nous des fausses voies dans lesquelles on s'efforce, depuis un certain temps, de faire entrer l'histoire de la musique, la réduisant à des faits d'exception, accidentels, et à de simples curiosités; voyons-la telle qu'elle doit être, se développant par des lois générales et toujours conformes aux nécessités de l'organisation humaine. Or, ce qu'il faut à toute notation du chant, c'est le moyen d'indiquer toutes les successions ascendantes et descendantes des sons de la voix, car le chant n'est pas autre chose. Il n'y a donc rien de composé dans les signes neumatiques qui satisfont à ce besoin : ils sont uns, c'est-à-dire ce qu'ils doivent être pour leur destination, et rien n'est plus faux que de prétendre qu'ils se divisent en divers éléments. Ce que nous disons pour le *podatus* est vrai pour tous les signes qui représentent des mouvements vocaux constitutifs du chant : il n'y a donc, réellement, de signes composés parmi

(1) M. l'abbé Raillard, ouvrage cité, *ibid.*

les neumes que ceux qu'on a vus précédemment dans le sixième tableau, parce que ceux-là ne représentent que des combinaisons facultatives de sons.

Le *clivis* est le signe d'un intervalle de deux sons descendants ; c'est l'inverse du *podatus*. Ses formes sont diverses dans les manuscrits, ainsi que dans les tables mises sous les yeux des lecteurs au commencement de ce chapitre. Ce signe était aussi appelé *flexa*. Les deux notes du *clivis*, dans le mouvement descendant de la voix, étaient égales comme celles du *podatus;* cependant, lorsque le jambage droit est plus long que le gauche, il n'en résulte pas de modification de l'intonation, et le signe paraît indiquer le mouvement descendant de deux notes dont la première a la durée de trois quarts d'un temps donné, et la dernière un quart seulement, comme dans la notation moderne : . C'est cet effet dont parle Jean de Muris, dans un passage dout le sens est : « Le clivis, « ainsi appelé de *cleo*, qui signifie le *chant*, est composé d'une « note et d'une demi-note ; il indique que la voix doit bais- « ser (1). » L'étymologie de *clivis* donnée par Jean de Muris n'a pas de sens : d'abord, le mot grec qu'il a défiguré ne signifie point le chant, et d'ailleurs le chant n'a rien à faire là. *Clivis* vient de *clivus*, inclinaison, descente, et l'adjectif *flexa* a la même signification, d'où vient *inflexion de la voix.*

Les neumes de trois notes ou de deux mouvements de la voix, en un seul signe, sont le *porrectus*, l'*oriscus*, l'*ancus* et le *torculus*. La forme la plus correcte du *porrectus* est celle qu'on a vue dans les trois premiers tableaux : sa signification est celle de trois notes ascendantes, comme , ou , ou , en raison des dimensions relatives des traits verticaux ou inclinés dont il est formé, ainsi qu'on le voit dans la traduction de ce même signe par des points superposés, en divers passages de l'antiphonaire n° 1087 de la Bibliothèque nationale de Paris, ainsi

(1) Clivis dicitur a cleo, quod est melum, et componitur ex nota et seminota, et signat quod vox debet inflecti. — Le P. Lambillotte dit à ce sujet que κλείω signifie *chanter :* c'est du verbe poétique κλείω, pour κλεΐζω qu'il s'agit ici ; mais il ne signifie *chanter* que dans le sens de *louer, célébrer,* et non dans celui de l'action musicale de la voix.

que dans l'antiphonaire de Montpellier, notamment à la fin de la première ligne du répons *viderunt omnes*.

L'*oriscus* est l'inverse du *porrectus*, par sa forme et par sa destination. La figure de ce neume, dans le second tableau, est la plus conforme aux manuscrits bien notés; il est rare toutefois de le trouver bien formé. Sa signification est celle des deux mouvements de voix en trois notes descendantes, comme ceux-ci :



dant la première de ces successions est plus particulièrement attribuée à l'*ancus*, dont la meilleure forme est dans le 3e tableau et dans trois passages de l'*introït* de la messe du jour de la fête de Noël (*Puer natus est nobis*), de l'antiphonaire de Montpellier, dont nous avons donné le *fac-simile*. Dans ce manuscrit, les trois *ancus* sont traduits par *kih*, c'est-à-dire par .

Le *torculus*, signe collectif des deux mouvements de voix ascendant et descendant, se présente sous plusieurs aspects dont les significations sont différentes. Les formes les plus usitées de ce neume sont celles qu'on voit dans nos tableaux. La seconde de ces formes marque un mouvement montant de seconde et descendant de même, comme on le voit dans la dernière ligne du répons *viderunt omnes* de l'antiphonaire de Montpellier, où il est traduit par *ghg*, c'est-à-dire . La première forme indique un mouvement ascendant de tierce suivi d'un autre descendant du même intervalle, étant traduit par *hkh* dans le même antiphonaire, à l'avant-dernière ligne du même répons. Ces trois lettres signifient . La dernière forme désigne un mouvement montant de tierce et descendant de seconde, ainsi qu'on le voit sur la première syllabe du mot *magni*, dans l'*introït* de la troisième messe de Noël, du même manuscrit, où il est traduit par les lettres *kml*, qui équivalent à . Le troisième *torculus* est l'inverse du dernier, car il est le signe d'un mouvement de seconde ascendante suivi d'une tierce descendante. Ce signe est tra-

duit dans l'avant-dernière ligne du même *introït* par les lettres *kli*, qui répondent à [notation musicale]. Enfin, le quatrième *torculus*, plus ou moins grand, marque en général un intervalle descendant égal à l'ascendant, soit de tierce, de quarte ou de quinte; mais il est excessivement rare que le signe soit assez bien proportionné et que sa position relative soit assez déterminée, pour que l'intervalle se reconnaisse, si la tradition ne vient en aide. Cela se voit avec évidence dans l'antiphonaire de Montpellier où le même *torculus*, de dimensions égales, est traduit en lettres par des mouvements ascendants de seconde, de tierce et de quarte, quoiqu'on n'aperçoive pas la moindre différence dans le signe interprété diversement. La traduction littérale du manuscrit de Montpellier ne peut donc être considérée que comme la tradition écrite et non comme l'interprétation exacte des signes tels qu'ils sont figurés. Les neumes dont il vient d'être parlé, ainsi que tous les autres, n'ont eu leurs proportions exactes et leurs intonations déterminées que par l'usage des lignes coloriées et autres. Il ne faut pas croire pourtant que l'invention si utile, si nécessaire de ces lignes ait reçu partout son application immédiate : nous avons des manuscrits du dixième siècle où la notation neumatique est accompagnée de lignes coloriées; cependant le plus grand nombre de graduels, d'antiphonaires, de responsaires et autres livres de chant notés en neumes des douzième et treizième siècles, n'ont point de lignes, tant la tradition a de puissance pour le commun des hommes. On préférait se heurter contre des difficultés auxquelles on était habitué, plutôt que d'user d'un moyen simple pour les éviter. De là l'immense quantité d'altérations introduites dans le chant de l'Église.

Le *scandicus* [signe] et le *climacus* [signe] sont les signes de mouvements diatoniques ascendants et descendants de la voix : ils sont composés de deux ou trois points et de la virgule : si les points s'élèvent obliquement vers la droite, le mouvement diatonique est ascendant; s'ils s'abaissent dans la même direction, le mouvement est descendant. Dans ces combinaisons, la virgule a une valeur double de chacun des points, si ceux-ci sont au nombre de deux; l'effet est comme dans ces exemples : scandicus. climacus. [notation musicale].

S'il y a trois points avant ou après la virgule, ils ne représentent que le tiers de la durée de la virgule et n'ont que la valeur de triolets, comme dans ces exemples : .

Cependant, si un point précède le *scandicus*, ou s'il suit le *climacus*, on doit en conclure que les temps sont binaires et l'on traduit de cette manière : .

Si le point qui précède le *scandicus* et celui qui suit le *climacus* sont sur la même position ou au même degré, la traduction doit être :



On voit dans l'antiphonaire de Montpellier de fréquents usages d'une figure formée de deux points et de la virgule qui ne se rencontre dans aucun des tableaux connus et que nous n'avons pas retrouvée dans les nombreux manuscrits étudiés par nous. Cette figure, dont voici la forme ˙/˙, est toujours traduite, dans l'antiphonaire dont il s'agit, par la répétition d'une même note suivie d'un mouvement descendant de tierce, comme dans cet exemple : *kkh*, c'est-à-dire ; il semble néanmoins que la traduction exacte devrait être . Quoi qu'il en soit, il y a lieu de croire que ce neume n'a été que d'un usage local.

Le *salicus* est aussi formé du point et de la virgule : leur disposition est celle-ci ./.. La signification de ce neume est celle d'un mouvement ascendant de deux notes, dont la première est brève et l'autre longue, comme dans cet exemple .

Les signes qui représentent quatre notes liées sur une syllabe sont au nombre de trois : le premier est le *strophicus*, tel qu'il est figuré dans le cinquième tableau des neumes. Les manuscrits en offrent des formes plus ou moins modifiées, mais dont les contours accusent les positions de quatre intonations différentes et de mouvements montant et descendant alternativement. Ces mouvements sont ceux-ci : . Quelques manuscrits très-anciens,

tels que le missel de Worms, de la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris (n° 192), le graduel de la Bibliothèque nationale, fonds de Saint-Germain (n 168), un autre de la même bibliothèque, supplément latin (n° 165, 25), un antiphonaire de la bibliothèque Sainte-Geneviève, de Paris (BB, 14), représentent ces mouvements de quatre sons par deux *clivis* dont le second est un peu plus élevé que le premier. En fait, le *strophicus* n'est pas autre chose, si ce n'est qu'un léger trait courbe réunit les deux *clivis*.

La succession des quatre notes du *strophicus* est représentée, dans notre missel de Saint-Hubert et dans quelques autres manuscrits des dixième et onzième siècles, par un neume qui a exactement la forme de l'*oriscus* du premier tableau. L'effet qu'il représente est l'inverse de celui qu'on vient de voir, ainsi que le montre cet exemple : .

Dans d'autres graduels, antiphonaires et missels anciens, ainsi que dans l'antiphonaire à double notation de Montpellier, cette même combinaison de mouvements est représentée par deux *podatus*, dont le second devrait être un peu plus bas que le premier; mais la plupart des copistes chargés de la confection de ces manuscrits n'ont pas pris le soin de ces arrangements réguliers. Le *strophicus* n'est, à proprement parler, qu'un podatus double réuni par une légère courbe.

Le *trigonicus*, qui se voit dans le cinquième tableau, se trouve dans quelques manuscrits des dixième et onzième siècles, notamment dans le graduel de Saint-Gall, appelé *antiphonaire*, au *Benedictus* qui suit le répons-graduel *hæc dies* de la VI[e] férie de la semaine de Pâques (page 110 du *fac-simile* publié par le P. Lambillotte). Ses mouvements de voix se traduisent sous cette forme : . Ce sont aussi deux *podatus* accolés, dont le premier est un mouvement ascendant de tierce et l'autre un mouvement de seconde. Quelquefois le second *podatus* marque aussi un mouvement de tierce et la forme est alors celle-ci : . Le signe indique même parfois un mouvement de quarte, comme ;

mais il y a si peu d'exactitude dans la formation des signes que, pour en avoir le sens précis, il faut comparer le passage de cette espèce, ainsi que beaucoup d'autres, avec des notations neumatiques à lignes.

Arrêtons-nous un moment pour faire une remarque importante. Depuis que, dans un autre ouvrage (1), nous avons appelé l'attention des musiciens archéologues sur les notations en neumes du moyen âge, la plupart de ceux qui se sont occupés de cette partie de l'histoire de la musique ont déclaré que ces notations, lorsqu'elles sont dépourvues du secours des lignes, sont indéchiffrables; nous-mêmes nous venons d'en constater les incertitudes : cependant il ne faut pas s'y tromper, ce n'est pas le système en lui-même qui est la cause véritable du découragement manifesté par ces écrivains, car les signes ont tous une destination qui n'est pas équivoque, si l'on prend la peine de les étudier avec soin; ce sont les négligences des copistes des manuscrits qui sont les véritables causes des obscurités dont on s'est plaint. Non-seulement, ils n'ont presque jamais indiqué le ton des chants, condition essentielle à l'aide de laquelle on ne pourrait s'égarer dans le vague, ayant pour boussole la finale et la dominante de chaque ton, mais leur incurie se montre dans l'absence de proportions des signes, en ce qui concerne les intervalles que ces signes sont destinés à représenter, ainsi que dans le placement de ces signes aux degrés de hauteurs relatives qu'ils doivent occuper. Aucune apparence d'ordre ne se fait apercevoir, pour ces choses, dans les manuscrits : tout porte à croire, même, que la plupart des copistes de ces mêmes manuscrits n'étaient pas musiciens et ne se rendaient pas compte de ce qu'ils faisaient. Si l'on en veut une preuve évidente, qu'on ouvre le premier graduel ou antiphonaire venu, parmi les manuscrits non lignés des dixième, onzième et douzième siècle, et qu'on y cherche, dans un chant connu, certains passages où plusieurs syllabes se prononcent sur la même note, représentée par autant de points que de syllabes : ces points, signifiant tous la même intonation, devraient former une ligne horizontale ; mais jamais il n'en est ainsi, et, sur quatre ou cinq points de cette espèce, il n'y en a pas deux

---

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, dans la *Biographie universelle des musiciens*, 1re édit., t. Ier, p. 160-166.

placés sur la même ligne; ils sont tous ou plus haut ou plus bas les uns à l'égard des autres (1). Ces négligences des copistes n'ont rien au surplus qui doive nous étonner, si nous nous rappelons que, dans un autre ordre de choses bien plus simple, les érudits des dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles n'ont pu parvenir à la correction des textes de l'antiquité grecque et latine, que par la comparaison d'une multitude de manuscrits, en les corrigeant l'un par l'autre, et parfois en procédant par conjecture.

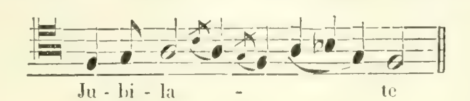
L'origine orientale du chant des églises d'Occident, et surtout de celles de Milan et de Rome, se reconnaît dans les ornements qui en furent inséparables jusqu'au treizième siècle, où ces *fioritures* commencèrent à être transformées et alourdies. Peut-être faut-il faire remonter le commencement de cette transformation d'une partie des ornements du chant ecclésiastique jusqu'au moment où la notation lombarde donna naissance à la notation noire proportionnelle, dont il sera parlé dans un autre livre de notre histoire : quoi qu'il en soit, nous réservons pour la suite l'examen de cette question.

Les signes d'ornements de la notation neumatique étaient l'*epiphonus*, le *cephalicus*, le *quilisma*, l'*ancus* et les *pressus* majeur et mineur. Ainsi que l'indique son nom, l'*epiphonus*, dont on voit la forme dans nos trois premiers tableaux, était un ornement dont les intonations étaient plus élevées que le son de la note à laquelle il s'appliquait, d'où l'on doit conclure que cette note le précédait. A considérer la forme du signe, laquelle se termine en s'élevant, il y a lieu de croire que l'ornement consistait en une petite note placée entre deux notes réelles distantes d'une tierce l'une de l'autre, et dont l'effet était celui-ci : . On en voit de nombreux exemples dans les manuscrits du treizième siècle dans lesquels la notation du plain-chant a pris la place de la notation neumatique; tel est celui-ci, pris dans l'*introït* de la messe du premier dimanche

(1) M. Jules Tardif, auteur d'un *Essai sur les neumes*, Paris, 1853, ayant attribué des significations différentes aux variétés de formes de chaque signe qu'il a trouvées dans les manuscrits, et n'ayant pas remarqué qu'elles sont simplement le fait des copistes, a donné plusieurs interprétations différentes des mêmes neumes, à raison des traits plus ou moins allongés, de droite ou de gauche, qu'il leur a trouvés dans les manuscrits : de là les traductions illusoires que présentent un certain nombre de ses groupes de notes.

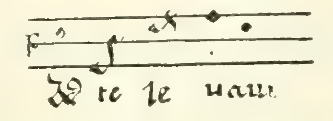
de l'Avent : Ad te le - va - vi, ce qui revient à ceci, dans la notation moderne : Ad te le - va - vi (1).

Le *cephalicus*, qui paraît avoir eu deux formes dont une se voit dans notre premier tableau, et l'autre dans les deuxième et troisième, le *cephalicus*, disons-nous, était un ornement inverse de l'*epiphonus*. Il consistait aussi dans une petite note, laquelle était descendante, ce qui d'ailleurs s'accorde mieux avec la forme du premier tableau qu'avec celle des deux autres, où elle se confond avec la figure de l'*ancus*. L'offertoire du premier dimanche après l'Épiphanie nous offre deux exemples immédiats de l'emploi du *cephalicus*, dans notre missel de Saint-Hubert; leur forme est celle qui se trouve dans le premier tableau. Voici le passage :

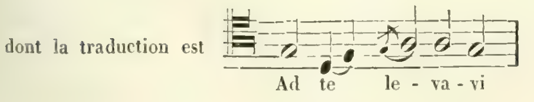


Les versions différentes des mêmes chants de l'Église, suivant les

(1) M. l'abbé Raillard (*Explication des neumes*, p. 36-38) et le P. Lambillotte (*Clef des mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notation*, à la suite de l'*Antiphonaire de saint Grégoire*, p. 25-28) se sont égarés dans tout ce qu'ils ont écrit sur l'*epiphonus* et le *cephalicus*, d'après des passages de Guido d'Arezzo et de Jean de Muris mal entendus. Les notes *liquescentes*, ou qui semblent se fondre les unes dans les autres, ne sont pas autre chose que l'effet de la petite note dont l'*epiphonus* était le signe. Il est d'ailleurs à remarquer que l'abbé Raillard et le P. Lambillotte ont mal noté le passage de Guido sur lequel ils appuient leur opinion; leur notation n'est conforme ni à l'édition de l'abbé Gerbert (*Script. ecclesiast. de musica*, t. II, p. 17), qui est aussi fautive, ni avec les meilleurs manuscrits du *Micrologus de disciplinantis musicæ*, cap. XV. Guido note ainsi le passage dont il s'agit dans les manuscrits de cet ouvrage,
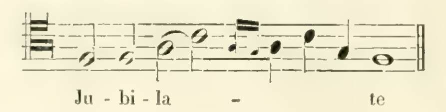


dont la traduction est



On voit que c'est notre interprétation qui est exacte.

temps et les lieux, n'étaient pas moins abondantes au moyen âge qu'elles ne l'ont été dans les temps modernes. Ce même commencement d'offertoire nous en offre un exemple dans notre graduel du treizième siècle, noté en notation sur quatre lignes : le cephalicus ne peut trouver place dans la version que nous reproduisons ici :



On vient de voir que la petite note descendante du *cephalicus* peut avoir deux mouvements, un de tierce et un autre de seconde : il y a lieu de croire qu'il pouvait aussi y en avoir un de quarte et même de quinte, car c'étaient de véritables *ports de voix*.

L'antiphonaire de Montpellier présente deux traductions du *quilisma*, lesquelles font voir que, dans la pratique, ce signe d'ornement avait deux significations différentes. La première était le groupe ascendant (*grupetto* des Italiens) : on le voit au commencement de la troisième ligne du répons *Puer natus est nobis*, où il est traduit par *kiki*, c'est-à-dire . Le petit trait ondulé qui se trouve au-dessus du *k* indique partout, dans ce manuscrit, les notes qui n'ont pas de valeur de temps, ce qui explique ces paroles de bénédictin Engelbert (1), *non habet arsim et thesim*. Il n'est pas inutile de rappeler que le *quilisma* provient du *kylisma* du chant de l'Église grecque et que leurs formes sont semblables. La seconde interprétation du *quilisma*, donnée par l'antiphonaire de Montpellier, se trouve à la fin du même répons, sur le mot *angelus*, et dans le répons *Viderunt omnes* : dans le premier, il est traduit par *hik*, c'est-à-dire , et dans l'autre par : c'est l'appogiature double. Dans tous les cas semblables, le petit trait est sur l'avant-dernière lettre, mais jamais sur la dernière, qui est la note réelle.

La forme de l'*ancus* qui se voit dans l'antiphonaire de Montpellier est semblable au même signe du troisième tableau. Le manuscrit

(1) *De musica, tractatus II*, cap. XXIX, apud Gerbert (*Script. ecclesiast. de musica*, t. II, p. 319).

fournit deux interprétations de ce neume, signe d'ornements dont les directions sont inverses de ceux du *quilisma*. La première traduction de l'*ancus* est composée de quatre notes ; elle se trouve dans l'offertoire de la messe de la seconde férie après Pâques, sur le mot *dixit* du texte, *et dixit mulieribus*. La signification du neume y est rendue par *hgfg*, et le petit trait ondulé est placé sur *f;* la forme qu'on voit ici , est le groupe descendant. La seconde interprétation se présente trois fois dans l'*introït* de la troisième messe de Noël, et chaque fois il est traduit par *kih*, avec le trait ondulé sur *i*, ce qui signifie ; c'est la double appogiature descendante.

Les *pressus* représentés dans le premier et dans le cinquième tableau sont des trilles, ainsi que nous le fait voir en maint endroit le manuscrit de Montpellier. Les formes y sont les mêmes que dans les tableaux dont nous venons de parler; elles sont telles, qu'elles ne laissent aucun doute sur leur signification. Il est vrai que les deuxième et troisième tableaux de neumes ont des signes différents pour les *pressus;* c'est un point surmonté d'une courbe plus ou moins irrégulière : nous expliquerons tout à l'heure l'objet réel de ces signes. Les *pressus* ne sont que la *vox tremula* dont parlent les auteurs du moyen âge, comme le prouve avec évidence le manuscrit de Montpellier. Quant à l'opinion émise par M. Nisard, dans ses articles de journaux sur la notation neumatique, que les *pressus* seraient des indications de tonalité, rien, dans les manuscrits, ne la justifie. Il en est de même de l'assertion de M. Jules Tardif (1), d'après laquelle les *pressus* auraient tenu la place des clefs de *fa* et d'*ut* (2). On ne peut considérer de semblables explications que

---

(1) Homme d'étude, qui a fait de grands travaux pour l'éclaircissement de la notation des neumes et en a comparé les variétés d'après un grand nombre de manuscrits, dont il a donné des *fac-simile* dans quatre grands tableaux, M. l'abbé Raillard, qu'un système préconçu a égaré dans toutes les applications pratiques de ses recherches, a écrit dix grandes pages sur le *quilisma*, desquelles il n'y a rien à tirer qui soit exact, au lieu de s'en tenir simplement à la tradition écrite qui donne tant de prix au manuscrit de Montpellier. — Le P. Lambillotte n'a pas été plus heureux dans l'explication qu'il a voulu donner des signes d'ornements et en général des neumes, dans sa *Clef des mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notations.*

(2) *Essai sur les neumes,* dans la *Bibliothèque de l'École des chartes,* 3e série, t. V, p. 92, et page 16 du tiré à part.

comme des hypothèses dénuées de fondement et l'on ne doit pas s'y arrêter.

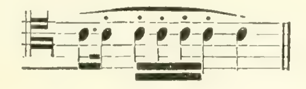
On a mis en question le mode d'exécution des *tremulæ* ou *pressus*, et s'appuyant sur certains passages soit d'Engelbert qui les aurait comparés aux sons vibrants de la trompette et du cornet, soit de Jérôme de Moravie, d'après qui leur effet aurait ressemblé aux rides causées par un vent léger sur la surface de l'eau (1), soit enfin d'une phrase de la préface de l'antiphonaire des Bénédictins où il est dit que dans la rapidité du mouvement des deux notes, on croit n'en entendre qu'une, on en a conclu que le *pressus* était un *chevrotement*. Remarquons d'abord qu'il y a erreur quant à Engelbert, qui n'a pas parlé du *pressus*, mais du *quilisma* (2), et dont les paroles ne peuvent avoir le sens qu'on leur attribue, car jamais les sons de la trompette et du cornet n'ont eu d'analogie avec le chevrotement. Au treizième siècle, où vécurent Engelbert et Jérôme de Moravie, la langue technique était souvent insuffisante, et ces vieux auteurs étaient parfois obligés de chercher en dehors de l'art des comparaisons pour se faire comprendre; c'est ainsi que Jérôme fait de l'agitation des ondes une image de l'effet du *pressus*, laquelle n'est pas heureuse, car elle en donne une idée très-fausse. Au surplus, tout ce qu'on a écrit sur ce sujet n'a conduit qu'à des malentendus : il n'est pas douteux que le chevrotement a existé dans le chant du moyen âge, mais il avait son signe particulier, le *gutturalis*, qui se trouve dans le tableau publié par l'abbé Gerbert (notre cinquième tableau). Ce signe est précisément celui qui, dans les tableaux n[os] 2 et 3, est donné comme celui des *pressus*, ce qui provient peut-être de ce que, dans de certaines localités, le chevrotement avait pris la place du trille. La véritable signification du petit *pressus* (pressus minor) était celle de l'ornement qui, dans l'ancien chant français, était appelé *flatté*; son effet était celui-ci : [musical notation]. Quant au grand *pressus* (pressus major), c'était le *trille* proprement dit, dont

(1) Est autem decora vocis sive soni et celerrima procellarisque vibratio. Procellaris dicitur, eo quod (ut) procella fluminis aura levi agitata sine aquæ interruptione, sic nota procellaris in cantu fieri debet, cum apparentia quidem motus, absque tamen soni vel vocis interruptione.

(2) *De musica*, loc. cit.

on voit ici la forme : . Peut-être objectera-t-on que ce *pressus* est représenté dans le manuscrit de Montpellier par la même note répétée trois fois, comme *kkk* sur une seule syllabe? Le fait est exact; mais il faut remarquer que chacun de ces *k* porte à l'extrémité supérieure de la tige verticale un très-petit trait qu'on ne voit point aux autres *k* isolés et que cet appendice paraît avoir été destiné à l'indication du mouvement alternatif de la note marquée par la lettre à la note supérieure. Nous croyons devoir rappeler au lecteur, en terminant ce qui concerne le *pressus*, que tous les ornements qui furent en usage dans le chant des églises occidentales lui sont venus de celles de l'Orient, où le trille a toujours été usité et où il l'est encore.

Le *gutturalis*, signe du *chevrotement* dont il vient d'être parlé, a un effet semblable dans le chant de l'Église grecque : cet effet est la répétition accélérée d'une même note, en contractant le gosier, d'où est venu le nom de son signe neumatique, le *gutturalis;* cet effet peut être représenté ainsi :



Ce chevrotement, considéré longtemps, dans les écoles d'Italie, comme un des plus grands défauts que puisse avoir un chanteur, parce qu'il est absolument opposé aux principes de l'art du chant sur lesquels repose la mise de voix, est devenu de mode chez les chanteurs de l'époque actuelle, particulièrement en France. Il fait éprouver une pénible sensation à l'auditeur doué d'un goût pur, surtout dans les mélodies d'un mouvement lent et d'un caractère soutenu.

Plusieurs autres signes, non mentionnés par les anciens auteurs de traités de musique, se trouvent dans les missels, graduels et antiphonaires, mais ils y apparaisseut plus rarement. On les voit aussi dans les cinquième et sixième tableaux. Quelques-uns de ces neumes ont des formes spéciales de ligatures; d'autres ne sont que des compositions faites avec les premiers signes dont nous avons expliqué le sens. Ils ont pour objet de représenter la valeur, par une seule disposition neumatique, des suites de notes plus ou moins
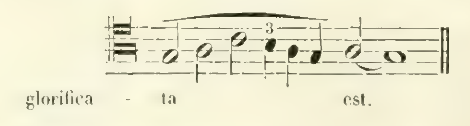
longues qui, dans les manuscrits, sont figurées habituellement par une succession de signes simples. Les ligatures dont il n'a pas été parlé précédemment et dont l'usage est plus rare que celui des autres sont au nombre de trois : la première est la *pinnosa*. On la voit dans la quatrième ligne du cinquième tableau. Le manuscrit de Montpellier en fait connaître la signification dans l'*introït* de la troisième messe de Noël : la *pinnosa* y est traduite par les lettres *klik*, sur la première syllabe de *nobis*, ce qui, dans notre notation, se rend par ; or, cette forme mélodique étant exactement représentée par le *strophicus*, il est évident que la *pinnosa* est un neume surabondant.

La *pandula*, dont le nom vient de *pandus*, courbé, ce qui convient absolument à sa forme, se confond par cette forme avec le *cefalicus;* cependant le mouvement ascendant de voix qu'il indique diffère de celui-ci en ce que la note ascendante n'est pas un ornement sans valeur de temps, mais une note réelle, comme on le voit dans le missel de Worms (1), dans notre missel de Saint-Hubert, et dans le manuscrit de Saint-Gall, au graduel du dimanche de Sexagésime, *Sciant gentes,* sur la première syllabe d'*Altissimus :* on y voit que la signification de la *pandula* est celle-ci : , etc.

Al - tis - simus

Il résulte de ce passage, et de plusieurs autres de même espèce, que si le *cephalicus* n'est qu'une note descendante d'ornement, la *pandula* est un mouvement réel de même nature.

L'*hypodicus*, qui se voit au commencement de la huitième ligne du cinquième tableau, était d'un usage rare, puisque nous ne l'avons trouvé que dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (fonds de Corbie, n° 8), et dans notre missel de Saint-Hubert, au verset du graduel du commun de plusieurs martyrs, sur la dernière syllabe du *glorificata*. Sa traduction présente la forme suivante.
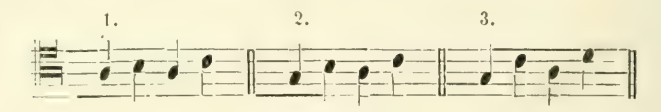


(1) Manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, n° 192.

Toutes les autres figures de neumes et leurs noms indiquent des compositions faites avec les signes simples et destinées à représenter des formes mélodiques plus ou moins développées, dans le moindre espace possible. L'élément le plus simple de ces neumes composés est le point. Nous voyons dans le cinquième tableau que deux points inclinés à droite vers le haut ou superposés s'appelaient *bisticus* : ils étaient les signes de deux notes ascendantes; *gradicus* était le nom de trois points disposés de la même manière et indiquait trois sons ascendants. Aux quatre points placés dans la même disposition, le tableau donne le nom de *tragicon* qui, sans doute, est une faute du copiste; le nom doit être *tetragicon*, mot grec barbare dont les deux premières syllabes signifient *quatre*. La figure ascendante de cinq notes ou cinq points était appelée *exon*. D'autre part, on voit dans le sixième tableau que deux notes ou deux points s'appelaient *bipunctum*, trois notes ou trois points *tripunctum*, etc. Il en était de même de l'apostrophe ou *pressus minor*, dont le nom était *bistropha*, et de l'apostrophe triple ou *pressus major*, qui s'appelait *tristropha*; enfin, il en était ainsi de la virgule, laquelle, lorsqu'elle était double ou équivalente à deux longues, prenait le nom de *bivirgis*. La virgule, précédée d'un point, s'appelait *virga prepunctis*; si deux points étaient avant la virgule, ce signe ascendant prenait le nom de *virga prebipunctis*; si les deux points suivaient la virgule en descendant, le nom de ce groupe était *virga subbipunctis*. La virgule, précédée et suivie de deux points, s'appelait *virga conbipunctis*, ce qui signifiait que deux notes brèves ascendantes étaient suivies d'une longue plus élevée et qu'à celle-ci succédaient deux notes brèves descendantes. Trois points ascendants, suivis de la virgule plus élevée, s'appelaient *virga pretripunctis*, et si la virgule était suivie de trois points descendants, le nom de cette figure était *virga subtripunctis*. *Virga contripunctis* signifiait que la virgule était précédée de trois points ascendants et suivie de trois points descendants. Des noms analogues étaient donnés aux virgules qui, précédées de quatre points, étaient appelées *virga prediatesseris*; suivies du même nombre, *subdiatesseris*; précédées et suivies, *condiatesseris*; précédées de cinq points, *prediapentis*; suivies du même nombre, *subdiapentis*; précédées et suivies, *condiapentis*.

Les neumes formés de traits plus ou moins sinueux se combinaient avec des points placés ou avant ou après et ajoutaient à

leurs noms, en raison de la position des points, *prepunctis*, *prebipunctis*, *subpunctis* et *subbipunctis;* ce qui signifiait qu'il y avait avant ou après le signe un ou deux points ascendants ou descendants.

Les formes des neumes composés de plusieurs traits diversement tournés étaient aussi soumises à de certaines modifications : c'est ainsi que le *podatus* ou *pes* s'appelait *pes flexus*, si son extrémité supérieure s'abaissait et prenait la figure du *clivis;* si le trait descendant du *pes flexus* se relevait pour indiquer un second mouvement d'ascension, il prenait le nom de *pes flexus resupinus* (pied fléchi et redressé); en sorte que, en raison de la dimension de chacun des traits du neume, le *pes flexus resupinus* pouvait représenter ces diverses successions de notes :



Aucun renseignement n'est donné par les anciens auteurs concernant le *pes quassus* qu'on voit dans le sixième tableau, et l'antiphonaire de Montpellier n'en montre pas d'exemple. L'adjectif *quassus*, brisé, se rapporte, sans aucun doute, au trait qui traverse le *podatus*, mais rien n'indique sa signification musicale. Toutefois l'analogie nous fait présumer que le trait ondulé par lequel le *podatus* est traversé était le signe d'un ornement qui s'ajoutait au mouvement ascendant de voix et que cet ornement était une petite note; en sorte que, si le *podatus* indiquait un mouvement ascendant de tierce, comme , le trait qui le coupait aurait représenté cet effet : . Quant au *pes stratus*, c'est-à-dire *couché*, *renversé*, qu'on voit dans le même tableau, le trait horizontal terminé par un crochet, qui y est ajouté à la tête du *podatus*, nous semble indiquer un ornement qui suit la seconde note du neume, lequel se terminait peut-être par une note réelle, de cette manière ; mais ce n'est qu'une conjecture.

A juger du *pes sinuosus*, autre signe du sixième tableau, par sa
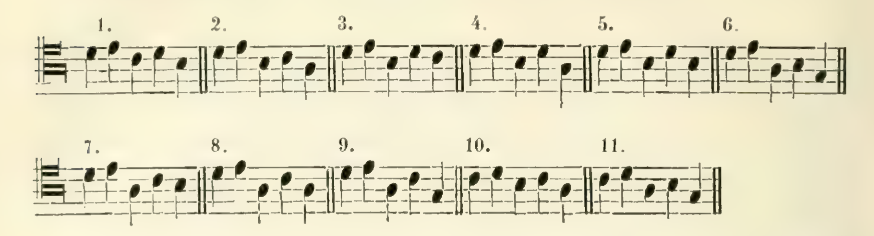
forme et par son nom, le groupe de notes qu'il représentait devait être contourné à peu près ainsi : [notation musicale].

Toutes les modifications du *quilisma*, qu'on voit dans le sixième tableau, ne peuvent être que des additions à l'ornement du chant représenté par le neume; il n'en est pas de même pour les points qui se combinent avec lui, car ils représentent des notes réelles dont la valeur de temps est déterminée : ces notes, sans aucun doute, étaient exécutées selon leurs conditions ordinaires, avant ou après la forme de l'ornement indiquée par le signe.

Les compositions de signes dont nous venons de parler étaient certainement en usage longtemps avant le onzième siècle, puisque tous leurs noms se trouvent dans le *Breviarium de musica* anonyme de notre bibliothèque, écrit dans la première moitié de ce siècle, ainsi que nous l'avons démontré précédemment; or l'auteur de cet ouvrage n'en parle pas comme de choses nouvelles. L'usage de ces complications de neumes, toutefois, a dû être rare en tout temps et surtout dans les treizième et quatorzième siècles où l'on s'était attaché à opérer la simplification du chant et à faire disparaître une partie des longues suites de notes des introïts, graduels, offertoires et communions dont sont remplis les plus anciens manuscrits de missels, de graduels et d'antiphonaires. Dans les antiennes et dans les hymnes, les neumes ordinaires de la notation ne dépassent pas les nombres de dix-sept qu'on voit dans les trois premiers tableaux.

Les missels et les graduels manuscrits les plus anciens, c'est-à-dire ceux des huitième, neuvième et dixième siècles, ont souvent des signes de ligatures superposés, particulièrement les *podatus*, *torculus* et *strophicus*. Nous en voyons des exemples dans l'offertoire de la messe de la *Trinité*, tiré d'un missel de la fin du neuvième siècle, appartenant à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Les dispositions de neumes superposés sont, dans beaucoup de cas, des causes d'incertitude pour l'interprétation. Si nous supposons que le *podatus* est placé au-dessus du *torculus*, nous en tirerons la conclusion logique que les intonations du premier neume sont plus élevées que celles du second : or ce premier neume (le *podatus*) est le signe ascendant de deux notes, et le *torculus* indique trois sons dont le deuxième est plus haut que le premier et le troisième.

Ces données étant établies et le ton du chant déterminé, la traduction présentera les formes possibles qu'on voit ici :



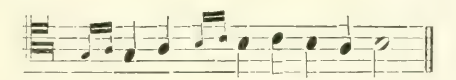
Un seul moyen nous est offert pour résoudre le problème du choix à faire entre ces diverses formes ; il ne peut se trouver que dans la considération du ton, que nous supposons connu, car, s'il ne l'était pas, l'interprétation des signes ne pourrait aboutir. Supposons donc le ton connu et conséquemment aussi la dominante (1), ainsi que les types ou formules de chaque ton; si le chant où se trouvent les deux signes superposés est du troisième ton authentique, on voit immédiatement que la dominante est *ut* et que les formules habituelles de ce ton sont celles qui font les repos sur la quinte de la finale, c'est-à-dire sur *si*, donc les formes chiffrées par 1, 5 et 7 seront plus analogues aux types du ton. Puis, procédant par élimination, on écartera le numéro 5, comme ayant une forme beaucoup plus rare que les deux autres dans le troisième ton, et le choix ne demeurera incertain qu'entre les formes première et septième, qui, toutes deux, sont également admissibles. C'est à des choix semblables que doivent être attribuées certaines différences de formes qu'on remarque dans les graduels et antiphonaires du treizième siècle notés en plain-chant ordinaire.

Quelquefois le *podatus*, suivi de deux points descendants, a, au-dessus, un autre *podatus* : en pareil cas, le ton étant connu, la traduction n'est pas difficile et ne peut laisser de doute : le mouvement commence par le *podatus* supérieur ; puis vient la descente diatonique de deux degrés indiquée par les deux points, et immédiatement au-dessous de la dernière note vient le mouvement du *podatus*

(1) La connaissance du ton, pour les chants de l'Église est toujours possible par la tradition écrite dans les manuscrits des treizième et quatorzième siècles notés en notation de plain-chant; car, bien que les altérations des chants primitifs y abondent, les tons n'y ont pas été changés.

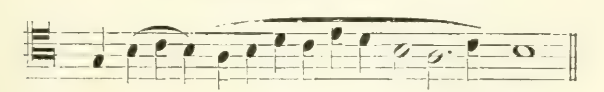
inférieur. L'interprétation certaine de cette combinaison de signes sera donc analogue à celle qu'on voit ici : .

Dans les plus anciens graduels, qui ont des ornements du chant plus multipliés que les autres, le *podatus* se combine avec le *pressus minor* et avec des points descendants; les combinaisons de ce genre sont disposées de la manière suivante : précédant le *podatus*, le *pressus* semble ne faire qu'un seul groupe avec les notes de ce signe; après le *podatus*, un autre *pressus* plus élevé précède un second *podatus* suivi de deux points descendants et d'une virgule ascendante. On voit un exemple de cette combinaison dans l'offertoire de la messe de la Trinité cité ci-dessus; la combinaison se trouve sur le mot *quoque* (1). La traduction des neumes offre cette succession :



La même pièce, tirée du même manuscrit, présente, sur le mot *nobiscum*, une figure de neume composée du *torculus* et de la *pandula*, précédée et suivie d'un point : c'est une des formes les plus compliquées. Dans cette combinaison, chacun des signes qui la composent conserve la même signification que lorsqu'il est isolé.

Interprétation de cette forme :



Le *strophicus* et le *porrectus* se combinent avec d'autres neumes dans les manuscrits les plus anciens : comme les autres signes, ils conservent dans ces compositions les significations qu'ils ont étant isolés.

Partout où se voient des neumes de ligatures superposés, la traduction doit commencer par les signes supérieurs, toutes ces dispositions indiquant des formes mélodiques descendantes : lorsque les

(1) Voir ce passage au sixième chapitre de ce livre.

signes indiquent des successions ascendantes, ils se placent à la suite l'un de l'autre, dans la direction de gauche à droite.

§ III. *De la notation neumatique à points superposés, et de la traduction de ses monuments.*
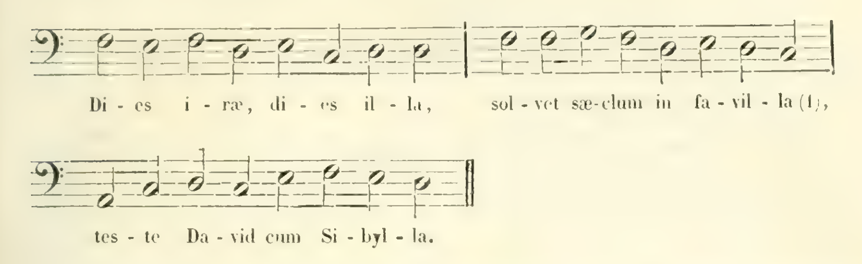
Parmi les variétés de notations neumatiques, il n'en est pas qui présentent plus de difficultés que celle des points simples ou superposés, à cause des négligences des copistes. Souvent ceux qui doivent représenter une seule intonation répétée sont si mal alignés, qu'ils semblent autant de notes différentes, et ceux qui sont destinés à indiquer des intonations ou plus hautes ou plus basses ne gardent point entre eux de distances proportionnelles. Ce genre de notation est employé pour les chants syllabiques, ou pour ceux qui n'ont que de rares emplois de plusieurs sons liés sur une seule syllabe, tels que les *proses* de l'Église. On sait que, dans la plupart des pièces latines appelées de ce nom, les règles de la quantité ne sont pas observées, et qu'elles y sont remplacées par l'égalité du nombre de syllabes dans les vers, par la césure et par la rime. La *prose* de la messe des morts en offre un exemple remarquable, dont voici le commencement :

Dies iræ, dies illa,
Solvet sæclum in favilla :
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando Judex est venturus
Cuncta stricte discussurus !
Etc.
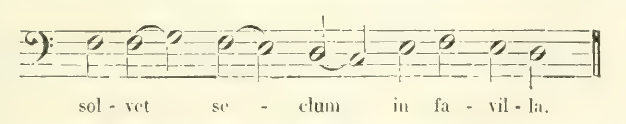
Dans quelques-unes de ces *proses*, le troisième vers rime avec le sixième, le neuvième avec le douzième, etc.; tels sont le *Stabat Mater*, le *Lauda Sion*, et le *Veni Sancte Spiritus*. Le chant de la plus grande partie de ces pièces est syllabique et sans distinction de longues et de brèves : la mesure métrique y est absorbée par le rhythme musical, ou binaire, ou ternaire, et, telle est la force de ce rhythme, que la prosodie simple disparaît même entièrement. C'est ainsi que, dans le *Dies iræ*, le rhythme égal et binaire du chant transforme les brèves en longues et fait tomber les syllabes deux à

deux, en temps égaux et longs comme des spondées, ainsi qu'on le voit dans ce commencement :
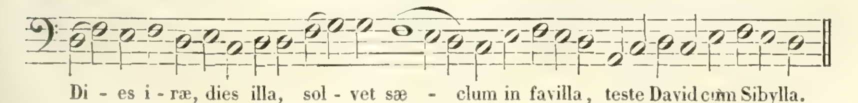


La notation des points fut particulièrement en usage pour ces sortes de chants syllabiques; néanmoins elle fut aussi employée pour les ligatures de plusieurs notes sur une seule syllabe, particulièrement dans les provinces méridionales de France. Ces ligatures se faisaient en plaçant plusieurs points les uns au-dessus des autres. Posés verticalement, ces points ont donné lieu à la question, si les successions de notes ainsi placées sont ascendantes ou descendantes? La solution du problème n'était cependant pas douteuse, les successions ascendantes se faisant toujours dans une direction oblique

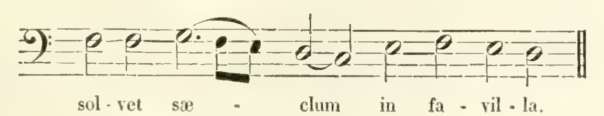
(1) Cette version du chant du second vers, tirée d'un *Rituale romanum*, manuscrit du XIV[e] siècle en notre possession, est de beaucoup préférable aux formes dépourvues de goût et de sentiments rhythmiques de la plupart des éditions du graduel, telles que celles-ci (Paris, 1867) :



Outre l'anéantissement du rhythme, cette conclusion sur la finale du ton, tandis que le sens du texte reste suspendu, est absurde. L'édition du *Graduale de tempore* publiée à Rome, en 1614, a une version encore plus mauvaise, que voici :



Le Graduel de Malines (1848) ne dénature pas moins la version primitive, comme on le voit ici :



des points allant de gauche à droite. D'ailleurs, la formule des huit tons du chant de l'Église notée en points, laquelle est tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 7211), et que nous avons reproduite page 209, fait voir avec évidence que, partout où il y a trois ou quatre points en ligne verticale, le mouvement est descendant.

Pour donner aux lecteurs la connaissance des procédés à l'aide desquels se fait la traduction, en notation moderne, des monuments de l'histoire de la musique notés en points, nous croyons ne pouvoir mieux atteindre ce but qu'en mettant sous leurs yeux une pièce intéressante, non-seulement au point de vue de notre sujet, mais aussi à celui de l'histoire de l'humanité. Cette pièce est une prose ou complainte latine sur *le dernier jour,* composée dans le dixième siècle, d'après une tradition populaire concernant la fin du monde, supposée devoir s'accomplir vers l'an 1000 de l'ère chrétienne. En 1838, M. Paulin Blanc découvrit, dans un manuscrit de la bibliothèque de Montpellier, dont il est conservateur, ce monument liturgique, dont le sujet a des rapports remarquables avec celui de la prose des morts dont il vient d'être parlé, mais à laquelle il est antérieur d'environ deux siècles.

Après avoir sollicité vainement quelques musiciens archéologues, pour obtenir la traduction du chant de cette complainte, M. Paulin Blanc eut recours à notre bonne volonté et nous envoya le *fac-simile* du manuscrit. Écrit à longues lignes, sans distinction de vers, ce manuscrit présentait, en ce qui concerne la notation du chant, d'assez grandes difficultés dont nous allons rendre compte, en mettant sous les yeux des lecteurs le *fac-simile* de la première strophe de la complainte, auquel nous ne faisons d'autre changement que de diviser les longues lignes selon la mesure des vers, afin d'en rendre la lecture plus facile, en le comparant avec la transcription restituée et corrigée, pour l'orthographe, par M. Paulin Blanc.

Texte de la première strophe.

Audi tellus, audi magni maris limbus,
Audi homo, audi omne quod vivit sub sole :

Veniet, propè est dies iræ supremæ,
Dies invisa, dies amara,
Qua cœlum fugiet, sol erubescet,
Luna mutabitur, dies nigrescet,
Sidera supra terram cadent.
Heu miseri! heu miseri! Quid, homo,
Ineptam sequeris lætitiam (1)?

La première difficulté que présente le chant de cette prose ou complainte consiste dans le travail du copiste dont l'incorrection est saisissable au premier coup d'œil, car, dans la première strophe, par exemple, il n'y a que trois signes de notes pour les deux mots *audi omne*, composés de quatre syllabes, et ces notes sont placées d'une manière équivoque. Sur le mot *quod*, qui suit, il y a, au contraire, deux signes qui ne sont pas liés et qui, conséquemment, doivent appartenir à deux syllabes. Notre premier soin a été de rétablir partout les signes dans l'ordre indiqué par les paroles. Cela fait, nous trouvions encore beaucoup de négligences dans l'alignement des signes; toutefois nous avons dissipé les incertitudes qui en résultaient, après que nous eûmes déterminé la tonalité du chant. L'analyse qui suit fera comprendre par quels moyens nous avons pu atteindre ce but préliminaire si important.

Une ligne légère, tracée dans le calque que nous avions sous les yeux, existe dans le manuscrit, mais faiblement indiquée ou même entièrement effacée en plusieurs endroits. Nous ignorons si cette ligne a été faite originairement à la plume avec une encre très-pâle, ou si c'est un simple trait tracé dans l'épaisseur du vélin, comme cela se voit dans un grand nombre de manuscrits. Le fait, au surplus, est de peu d'importance, puisque, dans les deux cas, la ligne doit être considérée comme le jalon qui détermine la signification des signes, sous le rapport de l'intonation. La première question à résoudre était celle-ci : Quelle note appartient à cette ligne? Sans

---

(1) Traduction de M. Paulin Blanc. « Écoute, terre; écoute, abîme de la vaste mer; écoute, « toute créature qui vit sous le soleil : il viendra, il est proche, le jour de la colère suprême, « jour terrible, jour amer. Le ciel disparaîtra, le soleil rougira, la lune changera son disque, « le jour s'obscurcira, les astres tomberont sur la terre.

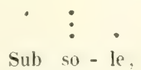
« Hélas ! hélas ! ô malheureux humains ! O homme, pourquoi poursuis-tu une joie in- « sensée ? »

Voir l'Appendice pour la complainte entière.
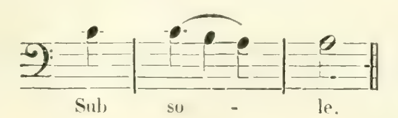
ce premier point décidé, nul moyen de connaître les significations des points : au premier aspect, l'incertitude était complète à ce sujet.

Cependant nous savons, par les paroles de Guido d'Arezzo, ainsi que par les extraits de manuscrits rapportés précédemment, que la ligne employée seule, dans les anciennes notations, était en général destinée aux notes *fa* et *ut*. Nous avons déjà fait remarquer que le choix de l'une ou de l'autre de ces notes avait, sans doute, pour motif qu'elles occupent le centre de l'étendue des deux genres de voix employés dans le chant de l'église. Les cas où la ligne représentait d'autres notes n'étaient que de rares exceptions. Nous avons fait voir, dans ce qui précède, qu'on distinguait ces deux notes, soit par la couleur de la ligne, soit par la lettre placée au commencement. Nous devions donc chercher si la ligne de la prose de Montpellier appartenait à *fa* ou à *ut*. En supposant *fa* et comparant tous les signes avec cette note, par les hauteurs respectives, nous trouvâmes une mélodie dont la tonalité mixte participe du troisième et du quatrième mode, comme le chant du *Te Deum*. Si, au contraire, nous supposions *ut*, la constitution de la mélodie n'était conforme à aucun des huit tons, l'étendue à l'aigu sortant de leurs limites. D'après ces considérations, il était évident que la ligne devait appartenir à *fa* et que la tonalité était celle que nous venons d'indiquer.

Fixés sur ce point, nous avons comparé, dans les différentes strophes, les diverses positions des points et, par ce travail minutieux fait avec patience, nous avons dissipé toutes les incertitudes. En ce qui concerne les points superposés, ce que nous en avons dit au commencement de ce paragraphe s'est trouvé démontré par tous les exemples de cette espèce, dans la notation de la prose, notamment par celui-ci :



dont la traduction est, comme on voit ici :



Les notes et leurs intonations ayant été reconnues dans tous les points placés sur les paroles de la complainte, il ne nous restait

qu'à éclaircir les significations de quelques neumes de liaison qu'on voit dans la première strophe sur les mots *veniet*, *quid*, *homo*, *ineptam* et *sequeris;* ces signes se trouvent dans nos tableaux et ont été expliqués. Quant au signe placé sur le mot *cadent,* c'est, comme nous l'avons dit, l'indication de l'ornement du chant autrefois appelé *flatté*, lequel se rencontrait fréquemment dans les anciens chants des provinces méridionales de la France.

La partie la plus difficile de notre tâche, ou du moins celle qui nous a surtout causé de sérieux embarras, a été la mesure et le rhythme qui devaient être appliqués au chant; car il n'est pas douteux que la complainte sur *le dernier jour* ait été composée pour devenir un chant populaire et qu'elle fût, en conséquence, mesurée et rhythmée, comme l'ont été partout et dans tous les temps les chants des peuples. Irrégulièrement mesurée par le nombre de syllabes qui n'est pas semblable dans les différentes strophes, et n'étant pas rimée comme le sont la plupart des *proses*, cette complainte, à vrai dire, ne doit pas être rangée dans la classe de celles-ci. Nous ne pouvions toutefois nous dispenser d'y appliquer un rhythme musical et régulier, en le basant sur la versification même, la notation ne nous offrant pas d'éléments suffisants pour déterminer ce rhythme par elle seule. Les pieds trochaïques, par lesquels commence la première strophe, et le refrain à temps ternaires, ont été pour nous des traits de lumière. Le trochée, ainsi que l'ïambe et leurs composés, appartiennent au rhythme ternaire; ils ne diffèrent que dans la disposition des temps longs et brefs. La mesure à trois temps était donc celle qui convenait à la mélodie, et le commencement devait être composé de blanches alternant avec les noires. Quant au point d'arrêt placé sur la dernière syllabe du mot *limbus*, dans la première strophe, lequel se reproduit dans toutes les autres au même endroit, rien ne l'autorise, si ce n'est la nécessité de sauver, par un long repos, le défaut de cadence de la phrase musicale.

Un passage nous a laissé d'abord dans l'incertitude et nous avons dû le considérer sous toutes les combinaisons possibles, à cause du changement de rhythme et du ralentissement sensible du mouvement à ces paroles :
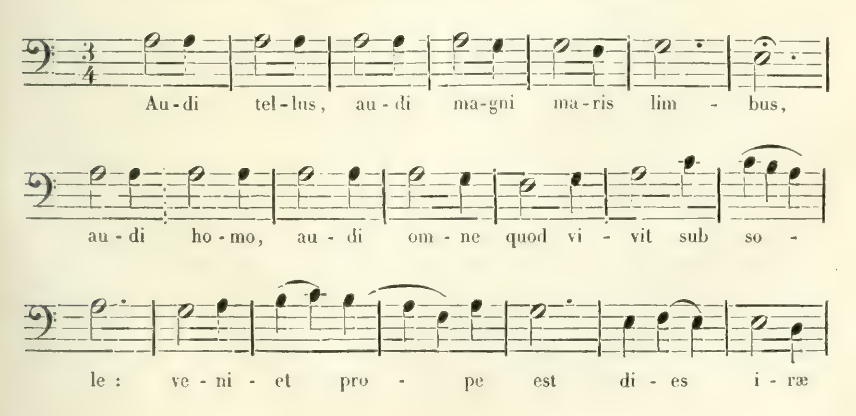
. . . . Sol erubescet,
Luna mutabitur. . . . .
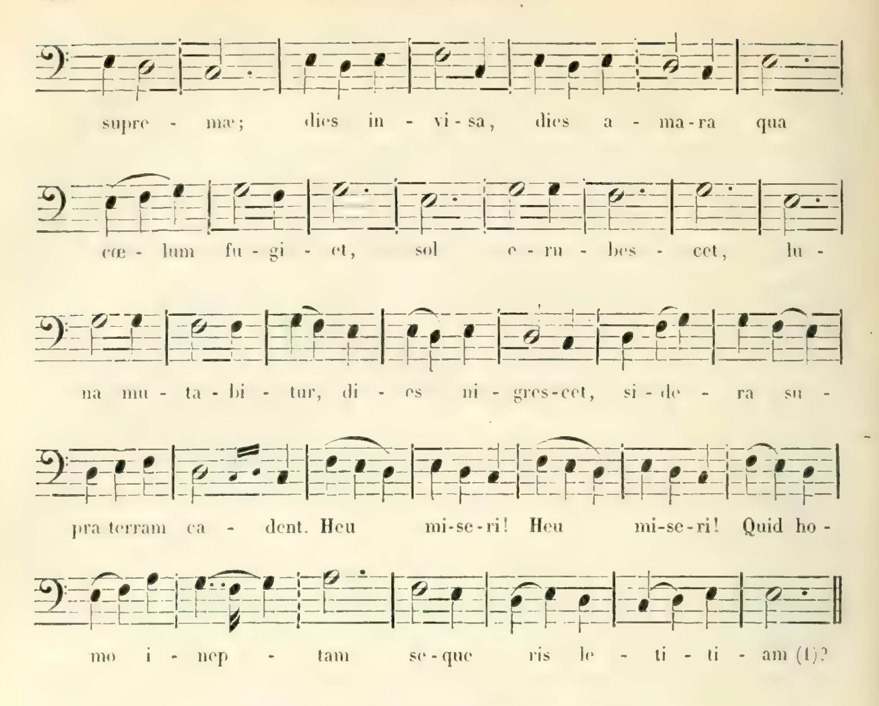
L'expression sombre de ce passage, dans la forme que nous avons adoptée, nous a paru garantir suffisamment l'exactitude de l'interprétation.

La nécessité de maintenir l'unité du rhythme musical nous a conduit à une multitude de fautes de prosodie : ainsi que nous l'avons dit plus haut, cet inconvénient est inséparable des pièces de versification bâtarde appelées *proses* et *lamentations;* il n'existe pas dans les hymnes. Cédant aux observations de M. Paulin Blanc, nous avons essayé de modifier en certaines parties le rhythme mélodique, pour éviter les altérations trop sensibles de la prosodie; mais il en est résulté que, ne nous soumettant pas autant qu'il l'aurait fallu à ses lois, nous avons affaibli ou même anéanti complétement le rhythme musical et fait disparaître l'unité de caractère qui doit régner dans toutes les strophes. Convaincu qu'il fallait qu'une des deux choses fût sacrifiée, nous nous sommes décidé à conserver ce qui est le plus important pour le chant, c'est-à-dire le rhythme musical et régulier qui absorbe toujours l'accent prosodique.

Après les explications que nous venons de donner concernant un des monuments les plus intéressants de la notation neumatique en points successifs et superposés, il nous reste à mettre sous les yeux des lecteurs l'interprétation que nous en avons faite en notation moderne : elle pourra servir de modèle pour les documents notés d'après le même système.

TRADUCTION DU CHANT DE LA PREMIÈRE STROPHE DE LA COMPLAINT SUR LE DERNIER JOUR, OU LA FIN DU MONDE.





§ IV. *De la notation lombarde.*

Les premiers monuments publiés de la notation lombarde sont ceux que l'abbé Gerbert a donnés à la fin du deuxième volume de son *Histoire du chant et de la musique sacrée* (2). Des rouleaux existant dans les bibliothèques du Vatican et du palais Barberini lui ont fourni des chants en écriture et notation lombardes dont il a donné les *fac-simile*, mais qu'il n'a pas essayé d'expliquer. Postérieurement, le graduel de Monza et des manuscrits de Rome, de Florence, du monastère de Mont-Cassin, de l'Ambrosienne de Milan et de la Bibliothèque nationale de Paris, ont fourni des sources plus abondantes pour l'étude de cette notation. Au nombre de ces

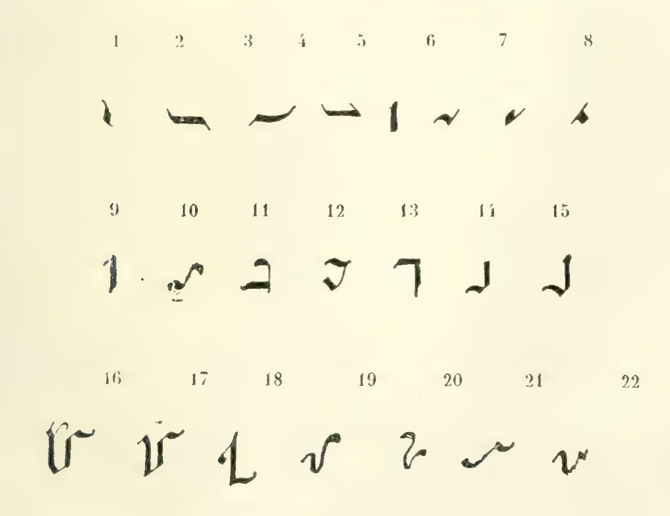
(1) Voir sur ce chant : *Nouvelle prose sur le dernier jour, composée avec le chant noté, vers l'an mil, et publiée pour la première fois d'après un ancien manuscrit de l'abbaye d'Aniane, par Paulin Blanc, bibliothécaire de la ville de Montpellier*, etc. Montpellier, 1847, 1 vol. in-4°, avec un fac-simile du manuscrit.

(2) *De cantu et musica sacra a prima ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus. Typis San-Blasianis*, 1774, 2 vol. in-4°. Tome II, tab. XIII ; n° 2, 3, 4, 5.

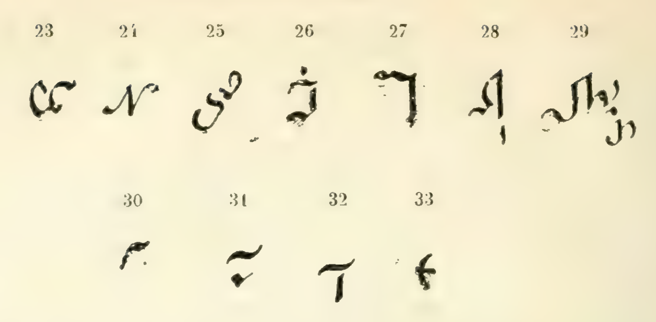
utiles documents est un tableau de neumes lombards composés du onzième siècle, avec leurs noms arméno-gothiques, découvert par M. Danjou en 1846, dans les archives de Mont-Cassin, et publié par M. de Coussemaker (1).

Comme la notation saxonne, la lombarde a des signes pour un seul son et d'autres qui représentent des liaisons de deux sons, de trois, de quatre, pour une seule syllabe, et des indications de divers genres d'ornements. Les signes simples des sons isolés sont en plus grand nombre dans la notation lombarde que dans la saxonne : la signification exacte de quelques-uns de ces neumes n'est pas connue; mais il y a lieu de croire qu'ils représentent des différences de durée applicables à tous les sons, ainsi que nous le remarquerons plus loin. Nous avons réuni ces divers éléments de la notation lombarde dans un tableau, avec l'indication des mouvements de voix dont ils sont les signes en notation moderne, mais sans intonations déterminées, les signes de cette notation, comme ceux de la saxonne, ne représentant des intonations positives qu'en raison du mode dans lequel est le chant.

TABLEAU DES NEUMES LOMBARDS.



(1) *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, 1852, pl. XXXVII.



L'analyse des signes contenus dans ce tableau va nous révéler des faits importants, non-seulement pour la notation lombarde en elle-même, mais aussi pour la suite de cette histoire. Les neumes de la première ligne sont ceux des notes simples, jusqu'au chiffre 5 inclusivement. Les manuscrits anciens, particulièrement le graduel de Monza et l'antiphonaire de Florence, offrent en grand nombre le point carré, sans aucun appendice : on le trouve dans une table des signes simples du onzième siècle, également découverte dans les archives de Mont-Cassin, par M. Danjou en 1846, et publiée par M. de Coussemaker (1). Ce neume y est appelé *brève* : il représente le *punctum* de la notation gothique ou saxonne. Le neume n°2 de notre tableau est aussi une note isolée, c'est-à-dire le signe d'un seul son; c'est le point carré avec une queue à gauche : la table de Mont-Cassin lui donne le nom d'accent grave (*accentus gravis*). Cette expression ne signifie rien au point de vue de la musique, à moins qu'on ne le prenne dans le sens d'une durée plus longue que la brève. Remarquons que, dans les mêmes chants où se trouve ce signe, on voit aussi celui dont la queue est à droite et qui, dans notre tableau, est sous le chiffre 1. Une différence existe donc entre ces deux signes : elle ne peut tenir à l'intonation, car on les voit l'un et l'autre à divers degrés de hauteur. Tout fait reconnaître que c'est par la durée que diffèrent ces signes. Quelle est la proportion de cette différence? Rien, jusqu'à ce jour, ne l'a révélé. Nous ne pouvons constater que les différences de leur conformation et en conclure qu'ils n'ont pas la même valeur de temps.

Le neume placé dans le tableau, sous le chiffre 3, se voit dans

(1) *Histoire de l'harmonie au moyen âge.* Cette table est incomplète.

divers manuscrits lombards, notamment dans un rouleau de la bibliothèque Barberine dont l'abbé Gerbert a publié un extrait (1). Nous l'avons trouvé dans notre graduel du quatorzième siècle, en notation lombarde-allemande sur quatre lignes, au verset du répons-graduel du huitième dimanche après Pâques : *Te decet hymnus Deus*, sur la dernière syllabe du mot *Deus*, où il a la signification de . Peut-être n'était-ce que le signe d'une simple *appogiature*, comme celui-ci : .

Le signe chiffré 4, dans notre tableau, est appelé accent aigu (*accentus acutus*) dans la table des neumes simples de Mont-Cassin. Ce mot, dépourvu de signification musicale, laisse incertaine l'application qu'on pouvait lui donner; car, d'une part, on voit quelquefois le signe placé au-dessus des deux ou trois points; d'autre part, le même neume est parfois employé pour représenter un mouvement de la voix descendant de seconde, et conséquemment allant de l'aigu au grave.

Le signe placé sous le chiffre 5, dans notre tableau, avait une valeur de temps double du point carré ou brève ; c'est pourquoi nous voyons dans la table de Mont-Cassin qu'on lui donnait le nom de *longue*. Ce signe, formé de la même manière dans la notation arménienne, y porta aussi le nom de *kikai* (longue).

Les trois signes qui, dans notre tableau, portent les chiffres 6, 7, 8, n'ont point de nom connu, et leur effet n'est pas déterminé avec précision dans les manuscrits : ils ont de l'analogie avec celui de la table de Mont-Cassin appelé *inflatilis*, d'*inflatus*, enflé, gonflé; d'où l'on peut conclure que c'était un signe d'expression, c'est-à-dire de *crescendo* et de *decrescendo*, se confondant toutefois avec l'intonation indiquée par la position du neume. Le signe chiffré 6 devait être le *crescendo*, le signe 7 le *decrescendo*, tous deux appliqués à la longue; quant au signe 8, il est probable que c'était celui de la brève, modifiée dans l'intensité du son. Remarquons que ces trois neumes appartiennent à la notation arménienne de la musique, ainsi qu'on le voit dans le livre de Schroeder (2), où ils sont placés

(1) *De cantu et musica sacra*, etc., t. II, tab. XIII.
(2) Joh. Joachimi Schroeder. : *Thesaurus linguæ armenicæ, antiquæ et hodiernæ*, p. 244.

dans la catégorie de ceux dont ce savant n'a pu faire connaître ni les noms ni l'usage, bien qu'il en ait trouvé l'emploi dans les livres de chant de l'Église arménienne.

Tous les neumes lombards contenus dans la deuxième ligne de notre tableau sont des signes de liaison de deux notes. En les étudiant dans les missels, graduels, antiphonaires et bréviaires, et en les comparant avec les chants de notre graduel noté en neumes lombards-allemands ainsi qu'avec l'antiphonaire en même notation de l'Ambrosienne de Milan, nous en avons déduit les significations que nous allons expliquer.

Le signe placé sous le chiffre 9 est celui d'un mouvement de voix descendant d'un intervalle de seconde, comme . Les intonations de ces notes, comme celles de tous les neumes, se déterminent, d'un côté, par la connaissance du ton, de l'autre par la position du signe. Quant à la connaissance du ton, on l'acquiert par les inscriptions gréco-barbares dont il a été parlé dans le § I de ce chapitre. Ces inscriptions se voient plus fréquemment que les formules tonales latines, dans les manuscrits à notation lombarde. Le ton étant connu par les inscriptions ou formules, on cherche les positions de la finale et de la dominante, d'après lesquelles les intonations des autres signes se reconnaissent. Si les inscriptions et les tonales ont été omises dans les manuscrits, le ton du chant peut être reconnu en cherchant les positions de *fa* ou d'*ut*, au moyen de la construction de la mélodie résultante de la supposition de l'une ou l'autre de ces notes. Dans le cas où cette recherche serait infructueuse, il faudrait recourir aux manuscrits notés en neumes lombards-allemands, avec plusieurs lignes, et y chercher le ton du chant dont on étudierait la traduction.

Le signe chiffré 10 répond au *podatus* de la notation gothique ou saxonne : il indique un mouvement de voix montant de seconde, comme . Le signe 11 est celui d'un mouvement ascendant de tierce, comme , et le signe 12 marque un mouvement descendant comme celui-ci : .

Le neume placé sous le chiffre 13 indique un mouvement des-

cendant de quarte, tel que celui-ci : . Celui qui se trouve sous le chiffre 14 marque le mouvement montant du même intervalle, comme . Enfin, le neume chiffré 15, semblable au précédent, mais de dimensions plus fortes, indique un mouvement ascendant de quinte, comme .

Les neumes de la troisième ligne du tableau, numéros 16 à 22 inclusivement, sont des signes de liaisons de trois sons. Celui qui est placé sous le chiffre 16 rappelle le *clivis* de la notation saxonne ou gothique : il indique les mouvements de trois notes alternativement montant et descendant de l'intervalle de seconde, ou de celui de tierce, comme dans ces exemples : ou . Le signe chiffré 17 marque le mouvement diatonique de trois notes qui se succèdent en montant à l'intervalle de seconde l'une de l'autre, de cette manière .

Le neume marqué par le chiffre 18 indique les mouvements de trois sons dont le deuxième est à la seconde supérieure du premier, et le troisième à la tierce inférieure du second, comme on le voit ici : .

Le signe placé sous le chiffre 19 est l'inverse du précédent ; les trois notes qu'il indique commencent par un mouvement ascendant de tierce, lequel est suivi d'un mouvement descendant de seconde, comme dans cet exemple : .

Sous le chiffre 20 est un signe indiquant un mouvement descendant de quarte entre les deux premières notes, suivi d'un mouvement ascendant de seconde, comme on voit ici : .

Le neume placé sous le chiffre 21 représente des mouvements alternativement montants et descendants, mais dont les intonations et les intervalles varient en raison des dimensions de ses deux traits de droite et de gauche : si le trait de gauche est plus court que celui de droite, sa signification est ou ;

si, au contraire, ce trait est plus long que celui de droite, il représente ce mouvement ou celui-ci , ou, enfin, cet autre .

Le signe chiffré 22 a la signification d'un mouvement ascendant de quinte suivi d'un mouvement descendant du même intervalle, comme dans cet exemple : .

La quatrième ligne de neumes qui se voit dans notre tableau est composée de signes de quatre sons. Le premier, placé sous le chiffre 23, appartient originairement à la notation arménienne : suivant Schroeder (1), son nom était *Ininier,* c'est-à-dire *les genoux,* ce qui se rapporte assez bien à la forme du signe. Ce neume représente des mouvements alternativement descendants et montants de seconde, dans cette forme : .

Le signe suivant, chiffré 24, est aussi d'origine arménienne (2) : sa signification est l'inverse du précédent, les mouvements qu'il représente étant alternativement montants et descendants de seconde, comme dans l'exemple suivant : .

Le signe chiffré 25 a deux significations en rapport avec les dimensions des traits dont il est composé; la première est une succession ascendante de quatre notes diatoniques, comme : ; dans l'autre forme, le trait inférieur étant plus allongé, les deux premières notes ont un mouvement ascendant de tierce, et les deux autres notes sont diatoniques, comme dans cet exemple : .

Le neume placé sous le chiffre 26 est aussi de ceux qui peuvent recevoir plusieurs interprétations, en raison de l'éloignement plus ou moins considérable du point placé au-dessus du signe : si ce point en est rapproché, le neume représente quatre notes descendant diatoniquement, comme ; si le point est plus éloigné, le pre-

(1) Ouvrage cité, page 244, 2e colonne de signes musicaux.

(2) Schroeder, ouvrage cité page 244. C'est le cinquième des signes de notation, dans la troisième colonne.

mier mouvement est une tierce descendante, et les deux autres notes descendent diatoniquement, comme dans cet exemple : .

Le neume chiffré 27 nous a laissé dans l'incertitude si ses ondulations indiquent des notes réelles ou seulement un trille suivi d'un mouvement de quarte : dans le premier cas, le signe aurait cette signification de six notes : ; dans le second, l'interprétation serait celle-ci : .

Le signe chiffré 28 reçoit dans les manuscrits deux significations différentes, lesquelles dépendent de la longueur du trait vertical sous lequel est placée la note détachée : si ce trait est relativement court, le neume représente cinq notes, dont trois diatoniques ascendantes, suivies d'une tierce et d'une seconde descendante, comme dans cet exemple : ; mais, si le trait vertical est long, le premier mouvement descendant est une quarte, et l'interprétation doit être celle-ci : .

La figure placée sous le chiffre 29 n'est point un neume proprement dit : c'est une composition dont le trait sinueux de gauche indique un mouvement ascendant de quarte ou de quinte, suivant la dimension, et dont l'interprétation totale répond à cette forme : .

Les neumes lombards sont rarement formés dans les manuscrits d'une manière aussi correcte que dans notre tableau, surtout en ce qui concerne les proportions des traits et les degrés de hauteur dans leur placement; toutefois on y remarque moins de variété de formes que dans les neumes gothiques ou saxons. Toutes les successions de notes, représentées par des neumes lombards de liaisons, se faisaient aussi par des points groupés entre eux ou combinés avec des neumes de deux ou trois sons.

Des compositions de certaines formules tonales, représentées par des combinaisons de neumes lombards, paraissent avoir eu des noms spéciaux : ainsi que nous l'avons dit, M. Danjou en a trouvé une table au monastère de Mont-Cassin, dans un manuscrit du onzième siècle : ce document a été publié par M. de Coussemaker. Ces formules

sont accompagnées des noms barbares que nous reproduisons ici : *Sirenimphe in subtu. Sirenimphe in supra. Acuasta. Acupusta. Corpui. Celis. Acupunit. Spil. Crodula. Acutra. Acutrapite. Gradata. Aicusta. Ampide. Ampiriph. Brevis. Percussionalis. Acuteprobon. Beancupuvolt. Bearpipro. Bece. Anpropi. Ancuancavolt. Apesacua. Acupui. Aneturbe. Acuammipro. Anacubepuis. Acuampi. Acuampro. Atelui. Accupanpro. Acutua.* Quelques-uns de ces mots sont latins, comme *brevis*, *gradata* et *percussionalis;* les autres ne sont d'aucune langue ; cependant la plupart des termes de ce bizarre jargon sont formés de mots latins, particulièrement du verbe *acuo*, et de son dérivé *acutus*, aigu. Il y a lieu de croire que ces expressions n'ont point été d'un usage général, et qu'elles n'ont été imaginées, dans quelque localité inconnue, que pour désigner les représentations de certaines formules du chant.

Des quatre signes qu'on voit dans la dernière ligne des neumes lombards représentés dans notre tableau, les numéros 30 et 33 sont des indications d'ornements du chant. Le premier est un *portamento* de la voix avec *appogiature* qui, d'après quelques exemples tirés des manuscrits en notation allemande, dont il sera parlé tout à l'heure, paraissent avoir été employés par intervalles de secondes et de tierces, comme : . Le signe placé sous le chiffre 33 était un groupe de trois notes rapides, sans valeur appréciable de temps, encore en usage de nos jours et dans cette forme : . Quelquefois le signe est retourné : il représente alors le même ornement, en mouvement opposé, c'est-à-dire .

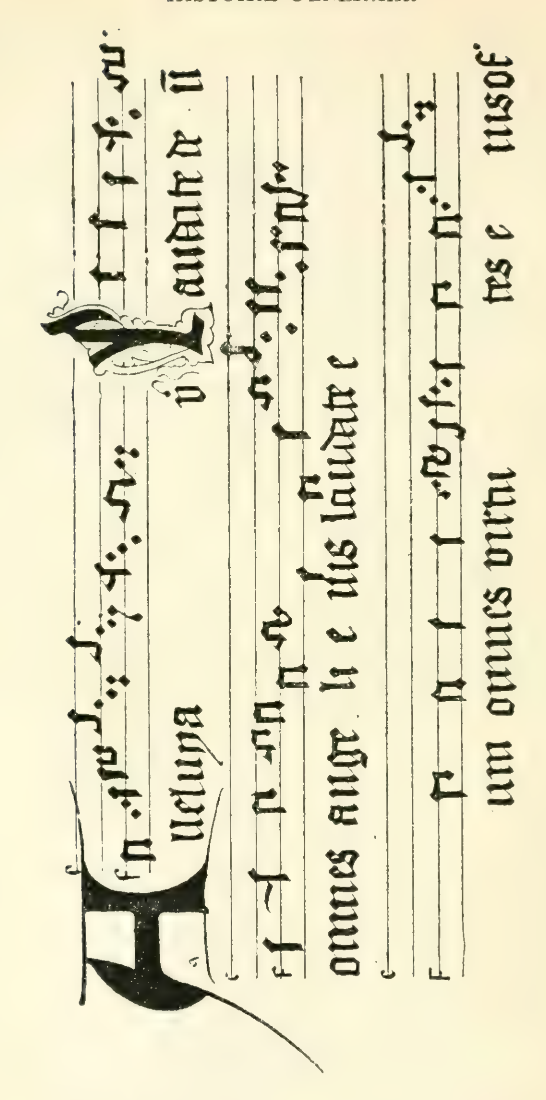
Ce qui a été dit précédemment des signes placés sous les chiffres 6 et 7, d'après la table tirée d'un manuscrit de Mont-Cassin, s'applique aux neumes 31 et 32, qui présentent l'emploi du signe d'augmentation d'intensité du son sur des valeurs déterminées du temps.

Il ne nous reste qu'à faire connaître, par un exemple, la modification de la notation lombarde connue sous le nom de *notation allemande*. De même que pour les neumes gothiques ou saxons, cette modification a consisté à déterminer les intonations par l'application des lignes de la portée aux signes de la notation. Un passage

du traité de liturgie de Raoul de Tongres, écrivain ecclésiastique du quatorzième siècle, nous apprend que cette notation était encore en usage de son temps à Milan (1), comme elle le fut en Allemagne jusque dans le dix-septième siècle, tandis qu'elle avait disparu des églises romaines dès 1270, pour faire place à la notation du plain-chant, dont il sera parlé dans le cinquième volume de cette histoire. Les premières applications des lignes coloriées ou noires aux neumes lombards s'observent dans quelques manuscrits du douzième siècle : nous en possédons des fragments de cette époque qui servaient de gardes à de vieux livres : on y voit deux lignes rouge et jaune. Nous ne connaissons pas de véritable notation allemande sur quatre lignes antérieure au treizième siècle. L'exemple que nous en donnons ici (p. 264) est tiré de notre graduel lombard-allemand, qui est du quatorzième. C'est l'*Alleluia* et le dernier verset du graduel du deuxième dimanche de l'Avent. Les neumes lombards y mieux formés qu'ils ne le furent dans les siècles suivants.

---

(1) Et forma notularum, in cantu, antiqua, quâ tam Ambrosiani quam Alamanniæ nationes utuntur..... RADULPHUS DE RIVO, *Decan. Tungrens. : De Canonum observ.*, prop. 22. Apud HITTORPIUM, *de Divinis officiis*.



§ V. *De la mesure du temps musical dans les notations neumatiques.*

Nous abordons, dans cette division de notre livre, un sujet nouveau et sur lequel on n'a eu, jusqu'à ce jour, que des notions fausses ou confuses : la mesure du temps dans la musique. Cependant quoi de plus évident et de plus simple ? Est-il un peuple, si sauvage qu'on le puisse supposer, qui n'ait des chants mesurés ? et si l'on reconnaît

la nécessité de cet élément primordial des mélodies populaires, comment a-t-on pu se persuader qu'à une certaine époque intermédiaire du monde ancien et des temps modernes, il ait existé une notation musicale dépourvue de signes servant à satisfaire ce besoin instinctif de l'espèce humaine? Qu'on ait erré autrefois dans le même sens, en ce qui concerne la musique des Grecs, cela peut se comprendre jusqu'à certain point, parce que, placé, comme on l'était, sous l'empire d'idées fausses quant à la domination de la poésie sur la musique de ce peuple, on s'était persuadé que la métrique y tenait lieu de la mesure musicale et du rhythme; mais il y a loin de là à cette idée que, pendant douze siècles, la musique européenne aurait été privée de moyens de noter les valeurs proportionnelles des temps, parce que le chant de l'Église a été dépourvu de mesure et de rhythme. Au moment où ceci est écrit, trente-cinq ans se sont écoulés depuis que, dans un autre ouvrage, nous avons abordé résolûment cette question et attaqué par le raisonnement un étrange préjugé (1). On nous opposa alors le silence de Guido d'Arezzo : ce moine ne dit rien, en effet, des proportions de la mesure musicale; mais cet argument négatif ne pouvait ébranler nos convictions puisées dans la nature des choses et dans la loi naturelle des nécessités de la mesure et des éléments de sa notation.

A la vérité, nous ne pouvions opposer un texte précis aux dénégations de nos adversaires, aucun auteur ancien ne fournissant de renseignement à l'appui de notre opinion concernant la réalité d'un système de notation mesurée antérieur au douzième siècle, et nous n'avions pas découvert alors dans les notations neumatiques d'indice qui pût nous venir en aide; enfin, nous ignorions encore l'existence d'un livre qui devait ajouter l'autorité des faits aux intuitions de notre raison : ce fut le hasard qui le mit à notre portée. Le livre dont il s'agit est un bréviaire gothique suivant la règle de saint Isidore, à l'usage du rite mozarabe (2). Avant d'exposer ce qui s'y trouve, relativement au sujet qui nous occupe, il est nécessaire de mettre sous les yeux des lecteurs un rapide résumé de l'histoire de l'Église d'Espagne connue sous le nom de *mozarabe*.

---

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, t. I de la *Biographie universelle des musiciens*, 1re édit., p. CLXXVIII.

(2) *Breviarium gothicum, secundum regulam beatissimi Isidori, etc., ad usum sacelli Mozarabum.* Matriti, 1775, in-fol.

Dès les premières années du septième siècle, saint Isidore, évêque de Séville, avait établi des règles de chant adoptées par quelques-unes des églises principales de l'Espagne. Longtemps conservées par la tradition, ces règles se trouvent dans la plupart des éditions du bréviaire gothique à l'usage des églises où le chant mozarabe a été conservé. Environ quarante ans après Isidore, Eugène, surnommé *le jeune*, archevêque de Tolède, qui gouverna l'église de cette ville depuis 649 jusqu'en 660, réforma de nouveau le chant et y appliqua la notation gothique, introduite en Espagne par les Wisigoths en 412. Le nouveau chant, appelé *eugénien* (cantus eugenianus), du nom de son auteur, et plus tard *gothique* ou *mélodique*, à cause de ses formes ornées, est conforme à la tonalité de l'Église romaine, mais non au chant grégorien. Après que la domination des Wisigoths eut été anéantie, en 712, à la bataille de Xérès, où les Arabes furent vainqueurs, ceux-ci, connus dans l'histoire sous le nom de ***Maures d'Espagne***, s'emparèrent de la plus grande partie de la péninsule ibérique et y fondèrent de puissants États qui se perpétuèrent pendant sept cent cinquante ans. Durant cette longue période, le goût des ornements du chant oriental modifia le chant eugénien et forma celui qui, jusqu'à ce jour, a été connu sous le nom de *chant mozarabe*. Ce chant dont les traditions, bien qu'altérées, ont été conservées dans l'église de Tolède, y a encore le nom de chant eugénien, nonobstant les modifications que celui-ci a subies par l'adjonction des ornements du chant arabe. A la prière du roi Philippe II, l'usage du missel mozarabe fut autorisé pour toute l'Espagne par le Pape Pie V (1). Les livres notés avec la notation gothique étaient encore ceux dont on se servait à Tolède dans la seconde moitié du dix-huitième siècle : cette notation y était connue des chantres par une tradition non interrompue.

Les principes du chant eugénien ont été exposés par D. Jérôme Ro-
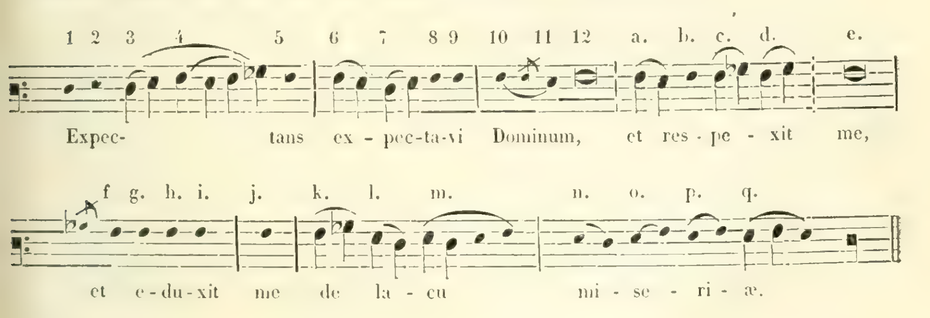
---

(1 Cantus hic à suo auctore P. Eugenio III, archiepiscopo Toletano, temporibus Regum Gothorum *Eugenianus* appellatur : his etenim S. Pater in arte musica peritissimus cantum hujus ecclesiæ coordinavit, et ipsemet infantulos erudiebat; ut Gothorum Patrum historia, et antiquæ icones significant. Reverà cantus Eugenianus sub systemate maximo erat fundatus, et gothicum denominamus, quia non solum usque ad invasionem Saracenorum, sed etiam tempore eorum dominationis, licet corruptus, permansit : ob id jure hæreditario hæc ecclesia Toletana cantum gothicum et ejus intellectum in perpetuum sibi vindicavit; et S. Pii V decreto missali apposito cantum Toletanum per universam Hispaniam retineri indulsit, motus precibus nostri catholici regis Philippi II. (*Breviarium gothicum*, etc., pag. XXVIII.)

mero, premier chantre de la cathédrale de Tolède, dans l'édition du bréviaire gothique que nous venons de citer : il y donne, pour exemple de la notation des livres de cette église, un fragment de psaume du sixième ton ; nous le reproduisons ici :

CHANT EUGÉNIEN OU MOZARABE.

Don Romero fait de ce fragment la traduction suivante :



Les chiffres et les lettres qu'on voit au-dessus de la traduction de ce fragment se rapportent à l'application de quatre règles de grande importance pour l'objet de ce § V, et dont nous donnerons tout à l'heure le texte et la traduction. Nous croyons devoir les faire précéder d'une explication sommaire donnée par D. Romero de deux sortes de chants en usage dans le rite mozarabe : le premier, appelé *glose* ou *interprétation simple*, est employé dans les féries, les répons et les traits ; l'autre, plus orné, est nommé *glose* ou *interprétation double* : celui-là sert pour les fêtes solennelles de l'année (1). Nous avons fait voir, dans ce quatrième volume de notre Histoire (p. 118), que des

(1) Cantus Eugenianus, quem nunc Melodicum appellamus, duplicis modi est : glossæ simplicis, et duplicis. Glossâ duplici utimur ad omnes festivitates per annum ; glossâ simplici ad ferias, responsoria, et tractus : exemplo res clarior fiet. En glossa duplex in graduali ad missam Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli. *Ibid.*

usages semblables de deux chants, dont un simple et l'autre orné, existent dans les Églises d'Abyssinie et de Syrie. Le chant donné par D. Romero, comme exemple des deux genres de gloses, est tiré du graduel de la messe qui se chante à la fête des apôtres saint Pierre et saint Paul. Le premier exemple contient l'ornementation ou glose double du chant; la deuxième, la variation ou glose plus simple du même chant.

GRADUEL DE LA MESSE DE LA FÊTE DE SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

CHANT.

Con - sti -

Glose double.

Con - sti -

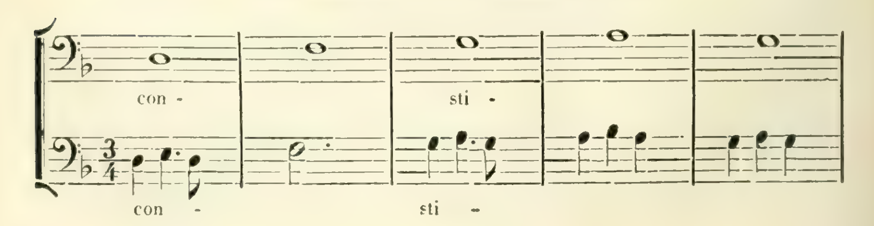
tu - es e -

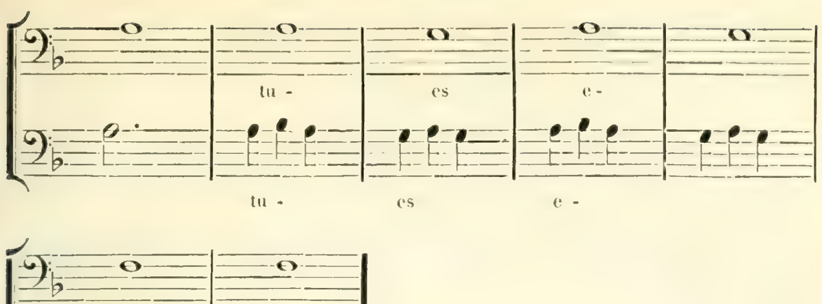
tu - es e -

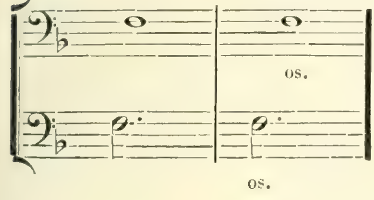
os.

o - s.

GLOSE SIMPLE SUR LE MÊME CHANT.







Revenant maintenant à la question capitale qui est l'objet de ce paragraphe, nous en résumons les diverses parties en ces termes : Divers monuments musicaux de la fin du onzième siècle et du douzième font voir, dans une notation nouvelle, un système régulier de valeurs proportionnelles des temps de la mesure, dont il n'y a point de traces aux époques antérieures. Nous prouverons, dans le cinquième volume de notre Histoire, que cette notation a pris son origine dans la lombarde, et nous allons maintenant démontrer que le système des valeurs proportionnelles de temps existait dans les notations neumatiques; d'où il faut conclure que toute la notation noire du moyen ne fut qu'une transformation de celles-là, complétée ensuite par diverses additions et combinaisons successives.

Dans son exposition des principes du chant eugénien, D. Romero nous apprend que des traditions qui remontent aux premiers siècles du christianisme en Espagne existent encore dans l'église de Tolède, concernant les valeurs de temps représentées par certains signes neumatiques. On en avait déduit quatre règles écrites, afin d'en conserver le souvenir. Nous les considérons comme ayant un intérêt historique de haute importance pour notre sujet. Les voici (1) :

---

(1) Mozarabicus, seu Gothicus cantus semper est mixtus, regiturque sub consideratione temporis, sive mensuræ binariæ, præter hymnos, qui sunt sub ternaria mensura.

Omnes figuræ solutæ, licet diverso modo adpunctæ, ut in num. 1 et 2 semibreves sunt, et uniuscujusque valor unum est tempus, seu mensura.

Figuræ aliis duabus aut quatuor ligatæ ejus valorem diminuunt et diminuunt ; ita ut duæ ligatæ unam semibrevem componant. Hoc patet in nostro textu, ubi num. 3, 4, 6, et 7, et

1° Le chant mozarabe ou gothique est toujours composé et coordonné suivant la mesure binaire, à l'exception des hymnes, qui sont de la mesure ternaire.

2° Toutes les figures détachées, quelle que soit leur forme, comme sous les nombres 1 et 2, sont des semi-brèves, et la valeur de chacune est d'un temps ou d'une mesure.

3° Les autres notes liées par deux ou par quatre gardent la moitié de leur valeur, de telle sorte que deux notes liées composent une semi-brève.

On voit l'explication de cette dernière règle dans l'exemple (1), aux nombres 3, 4, 6, 7, et aux lettres *m q*, avec cette seule différence qui se fait remarquer au nombre 4, que, de quelque manière qu'elle soit placée, la figure liée vaut quatre notes égales. Bien que les figures des lettres *m* et *q* lient chacune quatre notes, il est à observer que les deux premières sont des minimes, et les autres deux semi-brèves. Cette différence vient de ce que deux figures de semi-brèves, également liées dans le temps faible, acquièrent une valeur double.

4° La figure qui est sous le nombre 12 est brève; d'abord parce que le vers se partage là; en second lieu parce que, après un peu de repos, le chant continue. Il en est de même à la lettre *e*. La dernière figure, sous la lettre *q*, est aussi une brève, parce qu'elle finit le chant.

Les désignations des valeurs de notes faites par D. Romero ne sont pas conformes aux noms donnés à ces notes anciennes dans tous les traités historiques et autres : une note de la valeur d'un temps des anciennes mesures n'est pas une semi-brève, mais une *brève*, et la figure de note à laquelle il donne ce nom est une *longue :* c'est, en effet, le signe neumatique de la longue qui se voit dans les endroits dont il parle. Quant aux minimes de D. Romero, ce sont de véritables

---

in litteris *M* et *Q*, eâ tantummodo differentiâ, quæ cernitur in num. 4, ubi ligat quatuor æquales figuras, quocumque modo sit locata; et licet figuræ litterarum *M* et *Q* alias quatuor figuras singulæ ligent, intelligendum est duas priores minimas, et alias duas semibreves esse. Hoc apertius intelligitur sequenti exemplo. Quando nos hodiè in tempore minori figuras duabus semibrevibus æqualiter ligatas videmus, valorem duplicatum eis damus.

Figura quæ est sub num. 12, brevis est : primò quia ibi mediat versus; secundò ut ibi requies aliquantula fiat ad prosequendum cantum. Ultima figura, quæ est sub littera *Q*, etiam brevis est, quia in ea finitur opus.

(1) Voir le fac-simile et la traduction en notes modernes.

semi-brèves. Il est vraisemblable que les expressions erronées dont se sert ce savant chantre s'étaient établies par l'usage, dans le chœur de la cathédrale de Tolède.

Certes, les règles que nous venons de rapporter et les explications qu'en donne le chantre de Tolède ne composent pas un système complet de notation proportionnelle des temps de la mesure musicale; mais le principe de tout le système est contenu dans ces figures de notes liées qui ont des valeurs diverses en raison de leurs combinaisons. Ce principe, sans aucun doute possible, et les règles qui s'en déduisent, étaient connus par tradition de tous les chantres et ménétriers accoutumés aux seules notations neumatiques, et la transformation de celles-ci en notation noire proportionnelle les trouva préparés à en saisir les applications pratiques. Toute la notation proportionnelle des douzième et treizième siècles n'est, en effet, que le développement du principe que nous venons d'énoncer. Ainsi se trouve éclairci un des points les plus obscurs de l'histoire de la musique, et nous avons acquis la certitude que l'origine de cette notation proportionnelle du moyen âge, sur laquelle tant d'erreurs se sont répandues, se trouve dans les neumes saxons ou gothiques et lombards.

CHAPITRE SIXIÈME.

CARACTÈRES ET MODIFICATIONS DES DIVERSES PARTIES DU CHANT DES ÉGLISES CATHOLIQUES.

§ I. *Les liturgies romaine et gallicane.*

Après saint Grégoire, la constitution du chant ecclésiastique ne fut pas considérée comme complète et définitive, car la liturgie ne renfermait pas encore toutes les prières récitées ou chantées dont on a composé plus tard les offices du matin et du soir. Plusieurs papes, successeurs de Grégoire, donnèrent des soins à la révision de l'ancien chant et à la composition de mélodies nouvelles. Ainsi Vitalien Ier, qui mourut au mois de janvier 672, composa plusieurs hymnes et antiennes pour les fêtes solennelles (1); saint Léon II, qui monta sur le

(1) POLID. VIRGIL., *De invent. rer.*, lib. III, c. 2.

siége pontifical en 682, et qui était aussi instruit dans le chant que dans les lettres grecques et latines, composa également des hymnes, des répons, et s'occupa spécialement de la psalmodie, dont il régla la tonalité en rapport avec l'ordre des fêtes, quoique son pontificat n'ait été que de dix-huit mois; enfin, Sergius, qui mourut le 9 septembre 701, fit aussi des efforts pour l'amélioration de la liturgie et du chant. Ce fut lui qui ordonna qu'on chantât à la messe l'*Agnus Dei*, pendant que le prêtre rompt l'hostie; car cette partie du chant n'existait pas au missel avant lui. Il est même certain que son usage ne s'établit pas immédiatement partout, plusieurs missels manuscrits des IXe et Xe siècles n'ayant pas ce chant.

D'autres papes encore sont auteurs de chants dont l'usage a été conservé dans l'office divin; ils ont même fait composer des offices complets pour des fêtes instituées longtemps après la mort de saint Grégoire. Par exemple, les *proses* ou *séquences* ne remontent pas au-delà du neuvième siècle, si celles qui sont attribuées au moine Notker *le bègue* (balbulus) lui appartiennent en effet (1), et le plus grand nombre des pièces en question sont de beaucoup postérieures à cette époque. Le pape Innocent III, qui mourut le 12 juillet 1216, est considéré par la plupart des écrivains ecclésiastiques comme l'auteur de la prose du Saint-Esprit, *Veni Sancte Spiritus*, attribuée par d'autres au roi de France Robert, qui vécut trois siècles auparavant (2). La célèbre prose des morts, qui paraît appartenir à Thomas de Celano, nonobstant les avis contraires, est du même temps. Pour ne citer que quelques offices composés longtemps après saint Grégoire, par l'ordre des papes: Calixte II, mort à la fin de l'année 1124, fit composer celui de la *Transfiguration*, dont il fixa la fête au 6 août; l'auteur de l'office de *la Trinité* fut Étienne, évêque de Liége, vers la fin du onzième siècle, et l'office du *Saint-Sacrement*, dont la fête fut célébrée pour la première fois en 1264, fut écrit par saint Thomas d'Aquin.

---

(1) On les trouve sous son nom, au nombre de trente-huit, dans un manuscrit du XIe siècle, qui est à la bibliothèque royale de Munich, sous le n° 3. Cependant dans ce nombre se trouve l'hymne de Godeschalk : *Laus tibi, Christe*, etc. Un autre manuscrit de la même bibliothèque, provenant de l'abbaye de St-Eméran et aussi du XIe siècle, coté 6, contient les séquences du même Notker sous les noms de plusieurs autres poëtes. Il reste donc quelque incertitude à ce sujet; cependant le P. Pez a inséré les mêmes séquences sous le nom de Notker, dans son *Thesaurus anecdotorum*, t. I. M. Hermann-Adalbert Daniel en a reproduit quelques-unes, d'après les manuscrits de Munich, avec de savantes notes.

(2) Nous n'avons trouvé cette prose dans aucun manuscrit antérieur au XIIIe siècle.

Ces faits suffisent pour démontrer jusqu'à l'évidence que la portion du travail de saint Grégoire dans le chant du graduel et de l'antiphonaire doit être diminuée de ce qui a été fait après sa mort; en sorte qu'après un mûr examen de tout le chant du culte catholique, on acquiert la conviction qu'un quart au plus de ce chant a été réglé par ce Père de l'Église. Ce serait cependant une erreur de croire que ce qui n'appartient pas à ce saint personnage, dans le chant de l'Église, n'ait pas la même authenticité, ou que le mérite en soit moindre. A l'égard de l'authenticité, il en est du chant comme des autres parties de la liturgie : tout ce que l'autorité des conciles, des papes, et la tradition de l'Église ont admis, est authentique. Or, la tradition dont nous parlons est celle de Rome : on la retrouve plus pure dans la chapelle pontificale qu'ailleurs, quoique des altérations s'y soient introduites à l'époque de la translation du saint-siége à Avignon (en 1309), et pendant les soixante-dix années que dura cette sorte d'exil.

En ce qui concerne le mérite des parties du chant grégorien qui n'appartiennent pas à saint Grégoire, on verra, si l'on y prête une attention sérieuse, et si l'on a sous les yeux d'anciens manuscrits d'origine italienne, ce qui se reconnaît sans peine à la notation lombarde mieux formée et en général mieux alignée que la notation gothique ou saxonne; on verra, disons-nous, que le même génie, le même goût, le même esprit de convenance et d'appropriation du chant au caractère des paroles, se font remarquer dans tout ce qui a été composé au-delà des Alpes, et que la parfaite unité de style avec les chants les plus anciens existe dans ceux des temps postérieurs; qualités qui ne se trouvent pas dans les chants composés en France, dans les Pays-Bas, et en Allemagne.

L'existence d'un chant gallican ou originaire de France et entièrement différent du chant romain se démontre par les différences de liturgies. Ce chant gallican fut, en effet, une conséquence nécessaire d'une liturgie dite aussi *gallicane*, et dont l'origine orientale, constatée par d'anciens auteurs, apparaît avec évidence dans d'anciens missels publiés par le cardinal Tommasi (1). Dès les premiers siècles,

---

(1) *Codices Sacramentorum nongentis annis vetustiores, nimirùm libri III Sacramentorum Romanæ ecclesiæ. Missale gothicum, sive Gallicanum vetus. Missale Francorum. Missale gallicanum vetus, Cura et studio Joseph Mariæ Thomasii. Romæ,* 1680.

cette liturgie fut différente de la romaine : elle resta en usage jusqu'au temps de Pépin et de Charlemagne, vers la fin du VIIIe siècle (1). Hilduin, après la mort de Charlemagne, parle, dans la préface sur les *Aréopagites* adressée à Louis le Débonnaire, de quelques anciens missels gothiques et gallicans, comme de livres de la plus haute antiquité, et dit qu'ils contenaient l'ordre de la messe en usage dans les Églises des Gaules depuis qu'elles avaient reçu la foi (2). Ce sont ces mêmes missels, aujourd'hui placés dans la bibliothèque du Vatican, quoiqu'ils proviennent de monastères français, qui ont été publiés par Tommasi : ils sont du sixième et du septième siècle. La conformité de la messe gallicane avec celle de l'Église grecque attribuée à saint Jacques est mise hors de doute par ces livres : elle se distingue d'abord par la part active que prend le peuple à la célébration de la messe, par les fréquentes exclamations du *Kyrie eleison ;* par le chant du *Sanctus* (Agios) en langue grecque, avant la lecture des prophéties; par les mémoires des vivants et des morts; par l'hymne des anges chantée par trois enfants, après la lecture de l'épître; par le chant du *Sanctus* après l'évangile ; par la sortie des catéchumènes de l'Église avant le sacrifice; par la bénédiction donnée au peuple avant la communion; enfin, par l'admission du peuple à la communion sans confession préalable, après celle des membres du clergé.

La messe gallicane commençait par une antienne que chantaient les clercs; elle était suivie du *Gloria Patri*, et le *Sicut erat in principio* se disait suivant le 3e canon du second concile de Vaison, tenu en 529. Le prêtre saluait le peuple en disant *Dominus sit semper vobiscum*, à quoi tous répondaient *et cum spiritu tuo*, puis on chantait trois fois *Agios*, *Theos*, et trois enfants de chœur entonnaient trois fois le *Kyrie eleison*. Le cantique *Benedictus Dominus Deus Israël* était ensuite entonné par l'évêque ou le prêtre célébrant, et le chœur, divisé en deux groupes, en chantait alternativement les versets. Après le cantique, le prêtre lisait une collecte qui était une sorte de paraphrase

(1) *Explication de la Messe ; contenant les dissertations historiques et dogmatiques sur les liturgies de toutes les Églises du monde chrétien*, par le R. P. Pierre le Brun. Liége, 1778. Tome 3e, p. 228.

(2) Antiquissimi et nimiâ pene vetustate consumpti missales libri continentes missæ ordinem more gallico, qui ab initio fidei usu in hac occidentali plaga est habitus, usquequo tenorem, quo nunc utitur, romanum susceperit.

de quelques expressions du *Benedictus*. Cette collecte était suivie de deux leçons ; l'une était tirée des Prophètes, l'autre des Épîtres de saint Paul ; puis venait un répons chanté par les enfants de chœur (*à parvulis canetur*, disent les anciens liturgistes). Ce répons était suivi de la reprise de l'*Agios* ou *Sanctus*, pour exprimer la joie qu'on allait éprouver à la lecture de l'évangile. L'évangéliaire était porté en procession par le diacre, escorté de sept cierges, dans les fêtes solennelles et de cinq les autres jours. Pendant ce temps, le chœur chantait les répons *Gloria Deo omnipotenti*. Après l'Évangile, on reprenait le *Sanctus* pour la troisième fois, puis l'évêque ou l'officiant prêchait. Le sermon fini, le diacre renvoyait les catéchumènes, et les fidèles seuls restaient dans l'église pendant le sacrifice de la messe. Avant la Préface, ils se donnaient le baiser de paix, embrassant indistinctement ceux qui se trouvaient près d'eux. Le *Sanctus* était repris une quatrième fois après la Préface, puis le silence se faisait pendant le Canon, qui était court, et pendant le mystère de l'Eucharistie jusqu'à l'Oraison dominicale, qui était suivie d'une seconde bénédiction solennelle de l'assemblée. La communion venait ensuite, et les laïques, les femmes même, pouvaient aller la recevoir à l'autel. Pendant la communion générale, on chantait un psaume ou un cantique, et la messe finissait par une oraison (1).

Il est de toute évidence qu'une messe si différente de la liturgie romaine ne pouvait pas avoir les mêmes chants : on n'y voit, en effet, ni l'*Introït*, ni le répons-graduel, ni le trait, ni l'offertoire, ni la communion du rite romain, et les chants gallicans sont également étrangers au missel de Rome. Dans la messe mozarabe, il y a plus d'analogie avec celui-ci : ainsi l'*Introït* suivi du *Gloria Patri* se chante lorsque le prêtre arrive à l'autel ; après le *Gloria Patri*, le premier verset de l'Introït est repris ; puis vient le *Tractus*, et, après les oraisons, l'hymne du jour est chantée. A l'oblation, le chœur chante l'Offertoire. Après la préface, le *Sanctus* a cette forme : *Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus sabaoth ; pleni sunt cœli et terra gloria majestatis tuæ ; osanna filio David ; Benedictus qui venit in nomine Domini ; osanna in excelsis. Agios, Agios, Agios, Kyrie Theos.* Enfin, le chœur chante la communion. Nonobstant ces rapports liturgiques, le chant mozarabe diffère complétement du chant romain.

(1) Le P. le Brun, ouvrage cité, tome 3, p. 250-264.

Les missels dont nous avons parlé ne sont pas les seuls monuments par lesquels se prouvent les différences radicales qui existent entre les liturgies romaine et gallicane; il en est d'autres qui n'ont pas moins d'autorité. Parmi ceux-ci se trouve une exposition de la messe gallicane, conforme aux missels, dans deux lettres de saint Germain, évêque de Paris, en 555, publiées par les PP. Martenne et Durand (1). Grégoire de Tours fournit aussi des renseignements sur ce sujet, dans son Histoire des Francs, particulièrement dans le huitième livre. D'autre part, lorsque le missionnaire Augustin fut envoyé en Angleterre par saint Grégoire, il traversa une partie de la France, et, frappé d'étonnement d'y trouver dans la messe tout autre chose que ce qui était dans la liturgie romaine, il écrivit au pape, lui demandant son avis sur une telle discordance (2). Sans répondre catégoriquement à la question du missionnaire, Grégoire lui déclara qu'il pouvait suivre ce qu'il trouvait de bon dans chaque Église. Nous ne terminerons pas sur ce sujet sans rapporter ce qu'en dit un liturgiste de grande autorité (3) : « La liturgie de l'Église des Gaules « est trop différente de la romaine, pour qu'on puisse croire qu'elle « en soit issue ; on a au contraire tout lieu de la juger d'origine « orientale. D'abord, en elle-même, elle présente beaucoup d'analogie « avec les rites des Églises d'Orient, et, si l'on considère les pays d'où « sont venus les premiers apôtres des Gaules, on s'expliquera aisé« ment cette conformité. »

Ce qui vient d'être établi, d'après des documents authentiques, est de grande importance pour dissiper des erreurs accumulées et répétées depuis le neuvième siècle jusqu'à nos jours, en ce qui concerne le chant ecclésiastique des Gaules. La discussion dans laquelle nous allons entrer est hérissée de difficultés, car nous n'entreprenons pas moins que toute la réforme des notions répandues sur le chant de l'Église, tant grégorien que gallican. Nous en avons déjà éclairci quelques points, en démontrant que tout ce qui a été dit des mélodies antiques de la Grèce, devenues les premiers chants de

(1) *Thesaurus novus anecdotorum*, t. V.

(2) Cum una sit fides, cur sunt ecclesiarum diversæ consuetudines, et altera consuetudo missarum in sanctâ romanâ ecclesiâ, atque altera in Galliarum tenetur? (*Bed.*, *Hist. Angl.*, lib. I, cap. 27.

(3) D. P. Guéranger, *Institutions liturgiques*, t. I. p. 204.

l'Église romaine, est absolument controuvé, et qu'on a confondu les chants asiatiques de l'Église grecque avec ceux des anciens habitants de l'Hellade; enfin, que ce sont précisément ces mélodies orientales qui ont été les premières bases du chant catholique. Nous avons dit de plus que l'opinion, longtemps générale en Europe, que le chant romain, dans son origine, était d'une admirable simplicité, est exactement le contraire de la vérité historique; or les preuves à l'appui de notre assertion abondent dans les missels, graduels et antiphonaires, depuis le huitième siècle jusqu'au quatorzième. Non-seulement on y trouve, en grande quantité, de longues suites de notes sur une seule syllabe, mais aussi un nombre presque infini d'ornements de vocalisation tels que trilles, groupes, mordants, flattés et ports de voix. Ce n'est pas tout, car, dans le temps même où ces choses s'introduisaient de l'Asie dans le chant de l'Église, le mode de leur exécution y pénétrait aussi. Écoutons ce que dit à ce sujet un maître de la chapelle pontificale placé à la source de renseignements certains (1):

« L'exécution du chant ecclésiastique ou grégorien, principalement « dans les chants à voix seule (ce qui avait lieu dans la plupart des « compositions, parce qu'il s'en chantait fort peu en chœur, sauf la « psalmodie et quelques passages des répons qui se répétaient), était « d'une grande délicatesse et conforme à ce qu'indiquaient les figures « (de la notation). J'ai lu chez quelques anciens auteurs qu'on y faisait « communément usage du *piano*, du *crescendo* et du *diminuendo* ainsi « que des trilles, groupes et mordants : tantôt on accélérait le chant, « tantôt on le ralentissait, la voix passant, par degrés, du *piano* au « *pianissimo*, et se développant ensuite jusqu'au *forte* le plus intense : « l'art de porter la voix était connu et pratiqué. De là l'immense sa- « tisfaction qu'en éprouvaient les auditeurs, comme l'attestent une

---

(1) L'abbé Baini, *Memorie storicocritiche della vita e delle opere di Giovanni Pirluigi da Palestina*, t. II, p. 82.

La esecuzione del canto ecclesiastico o gregoriano, massime ne' canti a voce sola (e ciò riguardava il più delle composizioni; perciocchè pochissimo si cantava a coro pieno, tranne la salmodia, ed altri pochi tratti di repetizioni) era di una squisitezza indicibile, indicata appunto per le diverse figure. Leggesi in varii scrittori antichi, che si usava comunemente il piano, il forte, il crescere e calare la voce, i trilli, i gruggi, i mordenti : ora si accelerava il canto, ora andava più rimesso, si smorzava pian piano la voce fino al pianissimo, si spandeva fino al massimo forte, si portava la voce, ecc. Quindi il diletto immenso che recavano agli uditori i bravi cantori, di cui v'hanno testimonianze infinite nei SS. Padri. Quindi le acri riprensioni de' medesimi SS. Padri contro que' cantori, che superbi delle loro squisite maniere alla propria gloria cantavano, e non alla gloria del loro Dio......

« infinité de témoignages des SS. Pères. De là aussi les reproches des « mêmes SS. Pères aux chanteurs qui, fiers de la manière distinguée « dont ils accomplissaient leur tâche, chantaient à leur propre gloire « et non à celle de Dieu!... »

Le même auteur nous apprend qu'on plaçait au-dessus ou au-dessous des notes des manuscrits de petites lettres telles que *t. m. c. s. p. d. e. a. r.*, pour rappeler aux chanteurs les *tremulas,* les *collisibiles,* les *secabiles,* les *podatum,* les *diatinum,* les *pinnosam*, *les exon*, *ancum* et *oricum.* Il ajoute que ces lettres sont encore visibles dans deux manuscrits de la bibliothèque angélique, et qu'on y reconnaît d'autres mains que celles des copistes de ces manuscrits.

§ II. *Efforts des rois Carolingiens pour l'abandon du rite gallican et l'adoption de la liturgie romaine en France.*

Tel était l'état des choses à Rome et dans les Gaules, lorsque le pape Étienne II se rendit auprès de Pépin, roi de France, pour solliciter son secours contre Astolphe, roi des Lombards. Les relations de ce prince avec le pape, puis avec Paul I, lui inspirèrent le désir de faire rentrer les Églises de son royaume dans l'unité liturgique avec Rome. En 754, Étienne lui donna des chantres pour instruire ceux de sa chapelle; quatre ans plus tard, Paul lui envoya l'antiphonaire et le *responsale* (1). Les chantres de la chapelle royale furent obligés de se soumettre à la volonté du roi, quelque difficulté qu'il y eût pour eux à apprendre le nouveau chant; mais la résistance du clergé gallican fut si vive contre ces innovations, que le projet de réforme conçu par Pépin resta sans résultat dans la plupart des Églises. Plus zélé encore que son père pour l'adoption du chant et du rite romains dans ses États, Charlemagne reprit son projet et y porta la ferme volonté qu'il mettait en toute chose. A sa demande, le pape Adrien I lui envoya, pour ce sujet, le sacramentaire de saint Grégoire. Profitant d'un moment de paix et de calme, assez rare sous son règne, Charlemagne se rendit à Rome en 787, pour les fêtes de Pâques et se fit accompagner par les chantres de sa chapelle. Ici doit se placer le récit d'une altercation survenue entre ces chantres et ceux de la chapelle

(1) *Carol.*, *Lib.* I, l. c. p. 131. — *Baronius : Ann. eccles.*, an. 754, n° 6.

pontificale, récit fait par un anonyme contemporain connu sous le nom de *moine d'Angoulême*. J.-J. Rousseau a traduit ce passage dans l'article *Plain-chant* de son *Dictionnaire de musique* : nous reproduisons sa traduction avec le texte.

« Le très-pieux roi Charles étant retourné célébrer la Pâque à « Rome avec le seigneur apostolique, il s'émut, durant les fêtes, « une querelle entre les chantres romains et les chantres français. « Les Français prétendaient chanter mieux et plus agréablement que « les Romains; les Romains, se disant les plus savants dans le chant « ecclésiastique, *qu'ils avaient appris du pape saint Grégoire*, accu« saient les Français de corrompre, écorcher et défigurer le vrai « chant. La dispute ayant été portée devant le seigneur roi, les « Français, qui se tenaient forts de son appui, insultaient aux chan« tres romains. Les Romains, fiers de leur grand savoir, et compa« rant la doctrine de saint Grégoire à la rusticité des autres, les « traitaient d'ignorants, de rustres, de sots et de grosses bêtes. « Comme cette observation ne finissait point, le très-pieux roi Charles « dit à ses chantres : Déclarez-nous quelle est l'eau la plus pure et « la meilleure, celle qu'on prend à la source vive d'une fontaine, ou « celle des rigoles qui n'en découlent que de bien loin? Ils dirent « tous que l'eau de la source était la plus pure et celle des rigoles « d'autant plus altérée et sale, qu'elle venait de plus loin. Remontez« donc, reprit le seigneur roi Charles, à la fontaine de saint Grégoire « dont vous avez évidemment corrompu le chant. Ensuite le seigneur « roi demanda au pape Adrien des chantres pour corriger le chant « français, et le pape lui donna Théodore et Benoît, deux chantres « très-savants et instruits par saint Grégoire même : il lui donna aussi « des antiphoniers de saint Grégoire qu'il avait notés lui-même en « note romaine. De ces deux chantres, le seigneur roi Charles, de re« tour en France, en envoya un à Metz et l'autre à Soissons, ordon« nant à tous les maîtres de chant des villes de France de leur « donner à corriger les antiphoniers, et d'apprendre d'eux à « chanter. Ainsi furent corrigés les antiphoniers français que « chacun avait altérés par des additions et retranchements à sa « mode, et tous les chantres de France apprirent le chant romain, « qu'ils appellent maintenant *chant français;* mais, quant aux sons « tremblants, flattés, battus, coupés dans le chant (*trilles*, *groupes*, « *appogiatures, mordants*), les Français ne purent jamais bien les

« rendre, faisant plutôt des chevrotements que des roulements, à « cause de la rudesse naturelle et barbare de leur gosier. Du reste, « la principale école de chant demeura toujours à Metz, et autant le « chant romain surpasse celui de Metz, autant le chant de Metz sur- « passe celui des autres écoles françaises, etc. (1). »

Ce récit donne lieu à quelques observations qui ont de l'importance. Nous remarquons d'abord que les chantres romains Théodore et Benoît n'ont pu être instruits par saint Grégoire, mort en 604; car, n'eussent-ils été que dans leur dixième année à cette date, leur âge eût été de *cent quatre-vingt-treize ans* lorsque le pape Adrien I les donna à Charlemagne pour instruire les chantres gaulois! Depuis un demi-siècle environ, ce non-sens a été souvent répété par les écrivains qui se sont occupés du fait historique dont il s'agit.

Un autre point, dont la signification historique est beaucoup plus considérable, concerne la discussion qui s'éleva entre les chantres romains et ceux de la chapelle de Charlemagne : il ne faut pas s'y tromper, cette dispute n'avait pas pour objet les différences du chant

---

(1) Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ Pascham cum domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter cantores Romanorum et Gallorum. Dicebant se Galli melius cantare et pulchrius quam Romani. Dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à sancto Gregorio Papa : Gallos corruptè cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante Dominum Regem Carolum pervenit. Galli verò propter securitatem Domni regis Caroli valdè exprobrabant cantoribus romanis : Romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum. Et cùm altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piissimus rex Carolus ad suos cantores : Dicite palam quis purior est et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes? Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quantò longius à fonte recesserint, tantò turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos. Et ait Domnus Rex Carolus : Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Domnus rex Carolus ab Adriano Papâ cantores qui Franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum doctissimos cantores qui à sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ romanâ. Domnus verò rex Carolus revertens in Franciam misit unum cantorem in Metis civitate, alterum in Suessionis civitate, præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ magistros scholæ antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et omnes Franciæ cantores didicerunt notam romanam quam nunc vocant notam franciscam : excepto quod tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterunt perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, potius quàm exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in Metis remansit : quantumque magisterium romanum superat Metense in arte cantandi, tanto superat Metensis cantilena exteras scholas Gallorum. (Ex *Vita Caroli Magni* per monachum Engolismensem, ap. Dom Bouquet, *Recueil des Historiens des Gaules*, t. V, p. 185.)

gallican et du chant romain, car il n'y avait entre eux aucune comparaison possible, les deux liturgies n'ayant point de rapport, ainsi que nous l'avons démontré. L'objet de la discussion était le mode d'exécution du chant romain, mis en usage dans la chapelle royale de France, conformément à la liturgie de Rome, sous le règne de Pépin. Quant aux Églises de Paris et des provinces, elles avaient conservé leur ancien chant avec leur liturgie, et ce ne fut que par des efforts constants et à l'aide de temps très-prolongés qu'on parvint à substituer la liturgie romaine à la gallicane. Charlemagne, qui voulait établir l'unité de liturgie et de chant dans tous les pays soumis à sa domination, et qui n'avait pas douté que sa volonté ne triomphât en ces choses comme dans la politique, ne tarda pas à reconnaître qu'il s'était trompé : cette volonté fut vaincue par la résistance de l'Église de Milan, restée fidèle au rite ambrosien ; elle le fut également dans la plus grande partie des provinces gauloises. Rien de plus difficile que de changer les usages séculaires des peuples, surtout en ce qui concerne la religion. Habitués à prendre part à la célébration de la messe et des autres cérémonies de l'Église, suivant de certaines formes qui leur étaient sympathiques, et de chanter des mélodies qui avaient bercé leur enfance, les Gaulois se révoltaient à l'idée d'être réduits au silence et à l'inaction dans de nouvelles pratiques dont ils ne comprenaient ni le but ni les avantages. Nonobstant les conciles réunis par Charlemagne et les écoles de chant qu'il avait établies à Metz et à Soissons, les progrès de la liturgie romaine et de son chant furent très-lents en France : ils ne se complétèrent que dans le dixième siècle, et encore resta-t-il des différences partielles entre les divers diocèses. Leirad, archevêque de Lyon, nommé par Charlemagne et qui lui était dévoué, fut le premier qui, à l'exemple de la chapelle royale, établit dans son Église le chant grégorien avec la liturgie romaine. Dans une de ses lettres au roi, il lui rend compte de ce grand changement qu'il vient d'opérer (1); néanmoins, les provinces méridionales de France furent les dernières qui consentirent au changement de liturgie et de chant.

Une confiance sans réserve ne doit pas être accordée aux vieilles

(1) Deo juvante et mercede vestra annuente, in Lugdunensi ecclesià est ordo psallendi instauratus, ut juxta vires nostras secundum ritum sacri palatii omni ex parte agi videatur quidquid ad divinum persolvendum officium ordo exposuit.

(*Epist. Leirad. Arch. Lugd. ad Car. Magn. int. Opera S. Agoberdi*, t. II, p, 127.)

chroniques de temps obscurs, bien qu'on en puisse tirer de précieux renseignements, quand on s'en sert avec prudence. Ne voyons-nous pas mille erreurs se produire sur les choses qui se passent sous nos yeux? Pourquoi voudrait-on qu'il en eût été autrement alors que les moyens d'information étaient si limités, qu'ils ne peuvent entrer en comparaison avec ceux de nos jours? Les chroniqueurs ou biographes des temps qui ont précédé ceux qu'on désigne sous le nom de *moyen âge* n'écrivaient pas toujours d'après leurs informations personnelles; ils répétaient souvent ce qu'ils avaient trouvé chez d'autres annalistes. C'est ainsi que la Vie de Charlemagne, par le moine d'Angoulême, est, suivant la vérification qu'en fit dom Bouquet pour sa grande collection, copiée mot pour mot d'anciennes annales, dites de *Loisel*, dont un manuscrit était dans la bibliothèque de De Thou, et celles-ci, suivant la remarque de Pierre Pithou, n'étaient que la traduction latine d'autres annales en langue vulgaire et rustique, dont Canisius a publié un fragment, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Munich (1). On voit combien le bon moine d'Angoulême était dépourvu de renseignements directs sur les faits dont il parle et qui nous occupent en ce moment.

Ces faits sont présentés d'une manière toute différente dans un *Traité des faits et gestes de Charlemagne*, par un moine de l'abbaye de Saint-Gall (2). L'auteur, que quelques critiques croient être Notker *le Bègue*, écrivit son ouvrage à la demande de l'empereur Charles le Gros, qui avait passé quelques jours à Saint-Gall, au mois de décembre 883; il le commença dans l'année suivante : au mois de mai 885, il avait terminé le premier livre de cet écrit, d'où nous tirons ce que nous allons rapporter. Déjà vieux, dit-il, lorsqu'il entreprit ce travail, il tenait ses renseignements de Wernbert, célèbre moine de Saint-Gall, contemporain de Louis le Débonnaire et de Charles le Chauve, et les autres lui avaient été transmis par Adalbert, père de Wernbert et l'un des guerriers qui prirent part aux expéditions de Charlemagne contre les Saxons, les Esclavons et les Avares. Voici le passage qui concerne la réforme du chant ecclésiastique que Charlemagne voulait opérer dans ses États (3) :

---

(1) *Antiquæ lectiones*, t. III.

(2) *Monachi Sangallensis De gestis Caroli Magni regis Franc. et imp.*, ap. D. M. Bouquet, *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, t. V, pp. 106-155.

(3) Referendum hoc in loco videtur, quod tamen à nostri temporis hominibus difficile cre-

« C'est ici le lieu de citer un fait que les gens de notre âge croi-
« ront difficilement, et auquel moi-même, qui écris, je n'ajouterais « pas une foi entière, en raison de l'extrême différence qui se re- « marque entre notre chant et celui de Rome, s'il ne fallait avoir « plus de confiance dans la véracité de nos pères que dans l'igno- « rance de notre temps. Charles donc, dévoré d'un zèle infatigable « pour le service de Dieu, pouvait se féliciter d'avoir, autant qu'il « était possible, atteint l'accomplissement de ses vœux pour l'étude « des lettres. Il se désolait cependant que des provinces entières, les

---

datur, cùm et ego ipse qui scribo propter nimiam dissimilitudinem nostræ et Romanorum cantilenæ non satis adhuc credam, nisi quia Patrum veritati plus credendum est, quàm modernæ ignaviæ falsitati. Igitur indefessus divinæ servitutis amator Carolus voti sui compotem, quantum fieri potuit, in litterarum scientia effectum se gratulans; sed adhuc omnes provincias, imò regiones vel civitates in laudibus divinis, hoc est in cantilenæ modulationibus, ab invicem dissonare perdolens, à beatæ memoriæ Stephano Papâ, qui deposito et decalvato ignavissimo Francorum rege Childerico, se ad regni gubernacula antiquorum Patrum more perunxit, aliquos Carminum divinorum peritissimos clericos impetrare curavit. Qui bonæ illius voluntati et studiis divinitus inspiratis assensum præbens, secundum numerum XII Apostolorum de Sede apostolicâ XII clericos doctissimos cantilenæ ad eum in Franciam direxit (Franciam verò interdum cum nomino, omnes Cisalpinas provincias significo) quia, sicut scriptum est, *In die illa apprehendent decem viri ex omnibus linguis gentium fimbriam viri Judæi.*

In illo tempore propter excellentiam gloriosissimi Caroli, Galli et Aquitani, Edui et Hispani, Alamanni et Bajoarii, non parum insignitos se gloriabantur, si vel nomine Francorum servorum censeri mererentur. Cum ergo supradicti clerici Româ digrederentur, ut supra semper omnes Græci et Romani invidiâ Francorum gloriæ carpebantur, consiliati sunt inter se quomodo ita cantum variare potuissent, ut numquam unitas et consonantia ejus in regno et provincia non sua lætarentur. Venientes autem ad Carolum honorificè suscepti, et ad præminentissima loca sunt dispersi, et singuli in locis singulis diversissimè, et quam corruptissimè poterant excogitare, et ipsi canere, et sic alios docere laborabant. Cum verò ingeniosissimus Carolus quondam festivitates Nativitatis et Apparitionis Domini apud Trevirense vel Metense oppidum celebrasset, et vigilantissimè imò acutissimè vim carminum deprehendisset, vel potius penetrasset; sequenti verò anno easdem festivitates Parisiis vel Turonis ageret, et nihil illius soni audisset, quem priori anno in supradictis locis expertus fuerat : sed et illos, quos ad alia loca direxerat, cum tempore præcedenti ab invicem discordare comperisset, sanctæ recordationis Leoni Papæ successori Stephani rem detulit, qui vocatos Romam vel exilio vel perpetuis damnavit ergastulis. Et dixit illustri Carolo : *Si alios tibi præstitero, simili, ut anteriores, invidentia cæcati non prætermittent illudere tibi; sed hoc modo studiis tuis satisfacere curabo. Da mihi de latere tuo duos ingeniosissimos clericos, ut non advertens qui mecum sunt, quod ad te pertineant, et perfectam scientiam, Deo volente, in hac re, quam postulas, assequentur.* Factumque est ita. Et ecce post modicum tempus optimè instructos remisit ad Carolum, qui unum secum retinuit, alterum vero, petente filio suo Trogone Metensi episcopo, ad ipsam direxit Ecclesiam : cujus industria non solum in eodem loco pollere, sed et per totam Franciam intantum cœpit propagari, ut nunc usque apud eos, qui in his regionibus latino sermone utuntur, ecclesiastica cantilena dicatur Metensis; apud nos vero qui teutonica seu teutisca lingua loquimur, aut vernaculè *Met* aut *Mette*, vel secundum græcam derivationem usitato vocabulo *Metisca* nominatur.

« campagnes et les villes même, ne s'accordassent pas sur la manière « de louer Dieu, c'est-à-dire, de moduler le chant. Il mit donc ses « soins à obtenir quelques clercs habiles dans le chant (ecclésiasti- « que), du pape Étienne, d'heureuse mémoire, le même qui, quand « Childéric, ce lâche roi des Francs, eut été déposé et rasé, inter- « vint, selon la coutume des anciens Pères, dans le gouvernement « du royaume. Ce pontife, qui ne pouvait qu'approuver le sage « désir et les pieux efforts de l'empereur, lui envoya de sa résidence « apostolique en France (et je désigne par ce nom toutes les pro- « vinces en deçà des Alpes) douze clercs très-savants dans le chant, « en commémoration du nombre des Apôtres, car il est écrit : *Dans « ce jour, dix hommes des peuples de toutes les langues prendront un « juif par la frange de sa robe.*

« A cette époque, la supériorité de gloire dont brillait Charles « avait amené les Gaulois et les Aquitains, les Éduens (Bourgui- « gnons) et les Espagnols, les Allemands et les Bavarois à se glorifier, « comme d'une grande distinction, de porter le nom de sujets des « Francs; mais les Grecs et les Romains ont au contraire toujours « envié la gloire des Francs : les clercs dont on vient de parler fu- « rent donc à peine sortis de Rome, qu'ils délibérèrent entre eux sur « les moyens de varier tellement leur chant, qu'il ne pût jamais y avoir « sur ce point, ni unité, ni accord dans l'empire ni même dans une « province. A leur arrivée, cependant, le roi les accueillit honora- « blement et les répartit dans les villes les plus considérables de ses « États; mais, dans chacune des provinces qui leur furent assignées « pour chanter et instruire les autres, ces clercs se donnèrent chacun « mille peines pour chanter aussi diversement et aussi mal qu'ils pus- « sent l'imaginer. L'ingénieux Charles ayant, une certaine année, « passé soit à Trèves, soit à Metz, les fêtes de la naissance et de l'appa- « rition de Notre-Seigneur, écouta le chant avec un soin vigilant et « éclairé, ou plutôt s'en pénétra complétement. L'année suivante, cé- « lébrant les mêmes fêtes à Paris ou à Tours, il ne reconnut plus rien « du chant qu'il avait entendu l'année précédente dans les premières « villes; il s'aperçut ainsi que les clercs envoyés sur divers points n'é- « taient pas plus d'accord que par le passé dans leur chant et signala « cette manœuvre au saint pape Léon, successeur d'Étienne. Ce pontife « rappela ses clercs à Rome et les condamna, soit à l'exil, soit à la prison, « pour leur vie. Il écrivit ensuite à l'illustre monarque : *Si je vous envoie*

« *d'autres clercs, aveuglés comme leurs prédécesseurs par le même senti-*
« *ment d'envie, ils ne manqueront pas de se jouer également de vous;*
« *mais voici une manière de satisfaire vos vœux, et j'y veillerai; en-*
« *voyez-moi deux des clercs les plus capables qui soient auprès de vous;*
« *que ceux qui m'entourent ne s'aperçoivent pas que ces hommes vous*
« *appartiennent, et, avec l'assistance de Dieu, ils acquerront dans le chant*
« *toute l'habileté que vous souhaitez.* La chose se fit ainsi. Au bout
« d'un temps assez court, le pape renvoya les deux clercs parfaite-
« ment instruits à Charles, qui garda l'un près de sa personne et
« donna l'autre à l'Église de Metz, sur la demande de Drogon, son
« fils, qui en était évêque. Le zèle habile du dernier ne se renferma
« pas dans le lieu où on l'avait placé et s'étendit bientôt par toute
« la France; aussi tous ceux qui, dans ce pays, parlent le latin, ap-
« pellent-ils encore aujourd'hui *chant messin* le chant d'église; quant
« à nous qui parlons la langue teutonique ou tudesque, nous la nom-
« mons familièrement *met* ou *mette*, ou aussi *métique*, en suivant les
« règles de la formation des mots dans le grec. »

Avant d'analyser ce fragment historique, nous avons à faire remarquer deux erreurs de faits et de chronologie dans lesquelles est tombé l'auteur anonyme. La première est la confusion qu'il a faite du pape Étienne III, qui ne fut élu qu'en 768, avec Étienne II qui gouverna l'Église depuis le mois de mars 752 jusqu'au 25 avril 757, et qui, immédiatement après son élévation sur le siége pontifical, donna sa sanction à la déposition de Chilpéric et à l'usurpation de Pépin, père de Charlemagne. L'autre erreur de l'auteur des *Faits et Gestes* est d'avoir donné Léon III pour successeur à Étienne III au lieu d'Adrien I, qui fut élu au mois de février 772, et qui eut pour successeur ce même Léon III, au mois de décembre 795. Au surplus, ces erreurs n'ont pas d'importance pour notre sujet; nous ne nous y sommes arrêtés que pour fixer la chronologie des papes dont les noms sont attachés, d'une manière quelconque, à l'histoire du chant ecclésiastique.

Ainsi que le dit le moine de Saint-Gall lui-même, l'anecdote des douze chantres envoyés par le pape à Charlemagne est un fait si extraordinaire, qu'il est difficile d'y ajouter foi. Que les Romains de cette époque aient eu dans l'âme un sentiment de haine contre la rude domination qui pesait sur l'Italie, nonobstant les témoignages de respect dont l'empereur environnait les papes, cela se comprend, car cette haine devait être alors dans tous les cœurs en Europe; mais

que des chantres, de simples clercs, aient osé se jouer et du pape et du monarque sous qui tout s'humiliait, cela n'est pas admissible. Eussent-ils comploté d'ailleurs cette variété de traditions à établir dans les lieux divers où ils allaient être envoyés, ils n'auraient su comment s'y prendre et n'auraient pu réaliser leur dessein. Ainsi que nous l'avons déjà dit, le chant n'était pas seul en cause, puisqu'il n'était que la conséquence de la liturgie, laquelle devait être préalablement changée, et qui ne pouvait subir sa transformation qu'avec le concours de l'autorité compétente.

Si l'histoire se refuse à l'admission de l'anecdote des chantres rapportée par le moine de Saint-Gall, d'après des renseignements lointains, il n'en est pas de même pour les choses qui concernent son monastère : de celles-là il a pleine connaissance, et ce qu'il en dit a le caractère de la certitude. Donc, lorsqu'il parle, au commencement de son récit, de *l'extrême différence qui se remarque entre le chant de cette abbaye et celui de Rome*, à l'époque où il écrit, il met au néant tout à la fois et le conte d'Ekkehardt, imaginé plusieurs siècles plus tard, et le séjour du chantre Romanus à Saint-Gall, et l'école du chant romain qu'il y aurait fondée, et le prétendu antiphonaire de saint Grégoire. Ainsi se trouve victorieusement confirmé ce que nous avons dit de tout cela, il y a longtemps, ainsi que le jugement qu'en a porté le P. Schubiger. Désormais il faudra renoncer à cette légende.

Cherchant la vérité dans les récits de chroniqueurs, en écartant ce qui est manifestement inexact, nous en tirons, en ce qui concerne l'introduction du chant romain en France, les faits suivants qui ne sont pas douteux. La liturgie romaine et son chant furent établis dans la chapelle des rois francs sous le règne de Pépin. Charlemagne, en succédant à son père, entreprit de réformer la liturgie gallicane et d'établir dans ses États l'unité du rite romain. Dans ce but, il établit deux écoles de chant ecclésiastique selon ce rite, la première à Metz, l'autre à Soissons, et il en donna la direction à deux chantres romains que lui avait envoyés soit Étienne III, soit son successeur Adrien I, avec le sacramentaire de saint Grégoire et des graduels ou antiphonaires. De ces écoles, la plus florissante fut celle de Metz, où se formèrent de bons chantres qui continuèrent la réforme. La première Église de France qui, à l'exemple de la chapelle royale, abandonna le rite gallican pour le romain, fut celle de Lyon, par les soins de l'archevêque Leirad, dévoué à Charlemagne; mais, tandis

qu'au nord de la France le changement de liturgie et l'adoption du chant romain s'opéraient par l'influence des écoles de Metz et de Soissons, les provinces méridionales restaient fidèles à leurs anciennes traditions, et l'exemple du diocèse de Lyon n'était imité que de loin en loin; la réforme ne fut même complète que dans la seconde moitié du dixième siècle. Ce dernier fait se démontre par la rareté excessive des livres de chant, tels que missels, graduels et antiphonaires provenant des neuvième et dixième siècles, tandis que les copies manuscrites du onzième sont en nombre considérable (1).

Quant au style d'exécution du chant en usage à Rome, suivant les renseignements recueillis par Baini, il ne fut admis ni dans les Gaules, ni dans aucune autre partie de l'Europe, soit pour cause d'incapacité des chantres, soit plutôt parce que le sentiment religieux du peuple et la sévère discipline de ces pays étaient opposés à l'émission de ces accents passionnés dans le chant de l'Église. Le fait même dont nous avons parlé de la substitution des points, superposés aux neumes liés, pour la notation des antiphonaires et graduels, dans les provinces méridionales de France, prouve qu'on y voulait donner au chant ecclésiastique un caractère plus large et plus grave, parce que les notes liées par deux et par quatre diminuaient de moitié dans leur valeur et devaient être exécutées plus rapidement, tandis que les points étaient des notes d'un mouvement modéré et de même durée.

---

(1) Nous nous trouvons, sur ce point d'histoire, en opposition avec M. Stéphen Morelot, savant dont les lumières et le caractère nous inspirent la plus haute estime. Dans une Dissertation sur le chant de l'Église gallicane, il a écrit ce passage :

« Pour compléter en peu de mots l'histoire de la liturgie gallicane, il suffit de rappeler « qu'après avoir servi chez nous à la célébration des saints mystères jusque vers le milieu « du VIIIe siècle, elle fut supprimée par la volonté toute-puissante des premiers Carlovin- « giens, et remplacée par la liturgie romaine. Cette substitution se fit avec tant de rapidité « que, dès le siècle suivant, on n'en avait conservé aucun souvenir; à ce point que Charles « le Chauve, voulant avoir une idée de ce rite abrogé, ne put faire autre chose que d'assister à « un office célébré, à sa demande, par des clercs de l'Église de Tolède suivant la liturgie de « cette Église, presque identique dans sa forme générale avec l'ancien usage gallican. » (*Revue de la musique religieuse,* 3e année, p. 90.)

A ce passage, qui ne s'appuie que sur le fait relatif à Charles le Chauve, nous opposons d'une part l'impossibilité de faire abandonner immédiatement à un peuple des habitudes religieuses et séculaires, l'ignorance de tous les prêtres et clercs dans la liturgie romaine et dans son chant, l'absence de graduels et d'antiphonaires, puisque Louis le Débonnaire en demandait encore au pape, qui n'en avait plus pour les lui envoyer. Quant à Charles le Chauve, ce qu'il demandait aux clercs de Tolède, c'était de lui faire connaître le rite et le chant mozarabes.
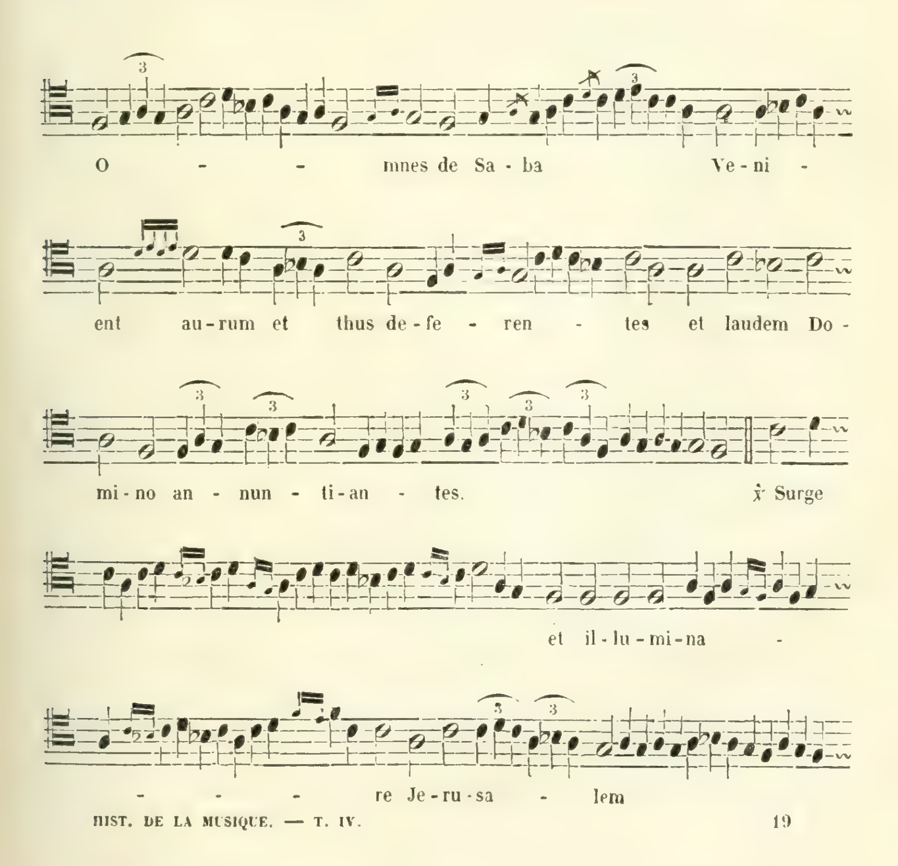
§ III. *Les chants de la messe romaine et des heures. — Leur origine différente.*
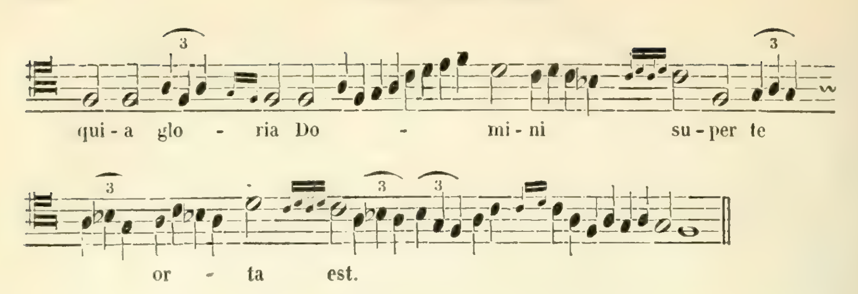
A ce propos, il nous reste à faire connaître le caractère des diverses parties du chant de l'Église suivant l'antique tradition romaine. On y reconnaît des origines évidemment différentes, car les antiennes des heures canoniales et des petites heures, les hymnes et les proses ou séquences, n'ont pas d'analogie avec les introïts, les répons-graduels, les traits, les offertoires et les communions des messes. Ces chants de la messe ont des ornements multipliés et de longues suites de notes sur une seule syllabe ; les antiennes, au contraire, sont en général courtes et ont peu de notes sur les syllabes, rarement plus de deux ou trois, sauf dans les invitations. Les répons brefs sont syllabiques. Les hymnes ont aussi peu de notes liées et sont pour la plupart en note et parole. Quant aux proses, on voit dans les manuscrits les plus anciens qu'elles ont été, dans l'origine, composées d'autant de notes que de syllabes, et que les liaisons de deux notes sur une syllabe ne s'y sont introduites que par corruption et par le caprice des chantres.

Les formes primitives des chants de la messe ne se trouvent que dans les manuscrits en notation de neumes saxons ou lombards. Lorsque ces notations furent remplacées par une autre, dont le système sera exposé dans le cinquième volume de notre Histoire, cette dernière, n'ayant pas la diversité de signes nécessaire pour toutes les valeurs de notes des notations neumatiques, ni pour la variété des ornements, ne rendit pas avec exactitude toutes les formes du chant original. Les notes rapides des trilles, des groupes, des mordants, qui n'ont pas de durée appréciable dans le temps musical, ne purent être représentées, dans la nouvelle notation, que par des notes réelles qui en alourdirent à l'excès les mouvements, et qui dénaturèrent les chants au point de les rendre méconnaissables. Le résultat de cette transformation est ce qu'on appela le *plain-chant*, à cause de son allure égale et lente (*cantus planus*). Les longues suites de notes sur une seule syllabe, qu'on voit dans les anciens manuscrits, aux répons, offertoires et communions, et qui s'exécutaient avec vitesse et légèreté, antérieurement au treizième siècle, ces passages, disons-nous, furent en partie supprimés, et ce qu'on en conserva fut noté en notes longues d'un mouvement lourd et monotone.

Ce n'est pas sous ces formes altérées que nous allons présenter aux lecteurs les chants primitifs de la messe romaine, l'objet que nous nous proposons ici étant de faire connaître le caractère véritable de ces chants aux temps anciens : plus tard, nous compléterons l'histoire du chant grégorien en faisant voir ses modifications successives jusqu'à son état actuel. Peut-être l'habitude qu'on a d'entendre le plain-chant dans nos églises fera-t-elle naître l'étonnement de trouver les mêmes mélodies si différentes dans ce qu'on va voir; mais quiconque prendra la peine d'étudier sérieusement les notations neumatiques des missels et des graduels des onzième et douzième siècles, acquerra la conviction que nous n'en avons pu donner d'autre interprétation.

Le premier chant que nous donnons comme exemple est le répons graduel de la fête de l'Épiphanie; nous en supprimons l'*Alleluia* et le second verset, pour abréger.
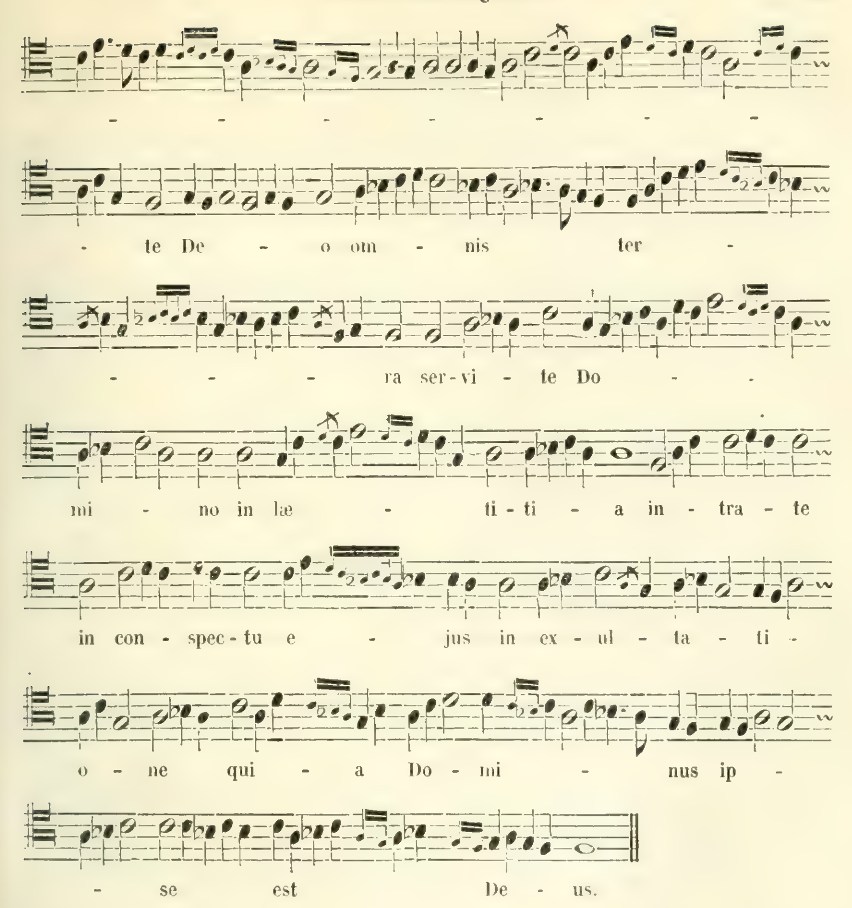




Ce chant est complétement dénaturé dans les graduels modernes, d'abord à cause du système de chant à notes longues et presque toutes égales, adopté depuis la transformation des notations du moyen âge en celle du plain-chant, cette transformation ayant rendu méconnaissables la moitié des chants de l'Église; en second lieu, chaque éditeur y a fait quelque modification selon sa fantaisie : par exemple, les uns ont placé le bémol au *si* lorsqu'il y a relation de triton directe ou indirecte et ne l'ont point employé ailleurs, ignorant cette règle rapportée par Guido d'Arezzo et dictée par la raison, qu'on ne met pas dans le même chant le bémol et le bécarre. Dans d'autres livres, comme le graduel de Rome, 1614, on a supprimé les *si* dans toute la première partie de ce répons, afin de n'être pas obligé d'y mettre le bémol, et on ne l'a pas fait intervenir avant le mot *Jerusalem*.

Comme preuve des longues suites de notes et des ornements du chant des offertoires, nous donnons ici l'offertoire de la messe de l'octave de l'épiphanie, telle qu'on la trouve dans les plus anciens manuscrits de missels et de graduels : ce chant primitif offre un des exemples les plus remarquables des modifications et des altérations dont est rempli le plain-chant moderne. A vrai dire, à peine y peut-on retrouver le squelette de l'ancienne mélodie : on en jugera par quelques comparaisons que nous ferons de ce chant, tel qu'il se trouve dans notre missel de saint Hubert ainsi que dans nos plus anciens missels manuscrits, avec celui de l'édition du graduel publié à Rome, en 1614.

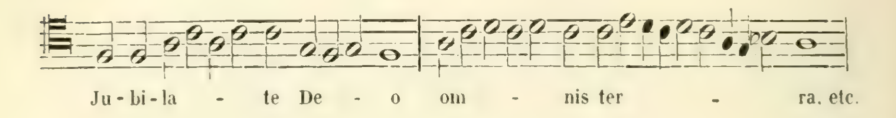
OFFERTOIRE DU DIMANCHE DE L'OCTAVE DE L'ÉPIPHANIE.





Notre graduel du treizième siècle, en notation de plain-chant, reproduit *in extenso* ce chant d'offertoire, ainsi que tous ceux du même genre. Par les différences des notes détachées et des ligatures de deux et de quatre notes, avec les variétés des queues de ces liaisons à droite ou à gauche, les diverses valeurs de temps des notations neumatiques y sont rendues. Quant aux ornements du chant, ils y sont représentés par la figure appelée *plique*, par plusieurs notes accolées au même degré qui sont les signes du *tremulus* ou trille, enfin, par ces formes ◆◆◆, qui servent à marquer les groupes, les mordants et les flattés des deux ou trois notes. A l'époque où remonte ce manuscrit, le chant des messes, nonobstant le changement du système de la notation, était encore ce qu'il avait été dans les siècles

précédents, c'est-à-dire conforme à ce qu'on vient de voir. Il n'en est plus de même dans le plain-chant moderne : les lecteurs en pourront juger par la comparaison du commencement de l'offertoire que nous venons de rapporter avec celui du graduel publié à Rome, en 1614. Nous transcrivons celui-ci en notation moderne comme le précédent.
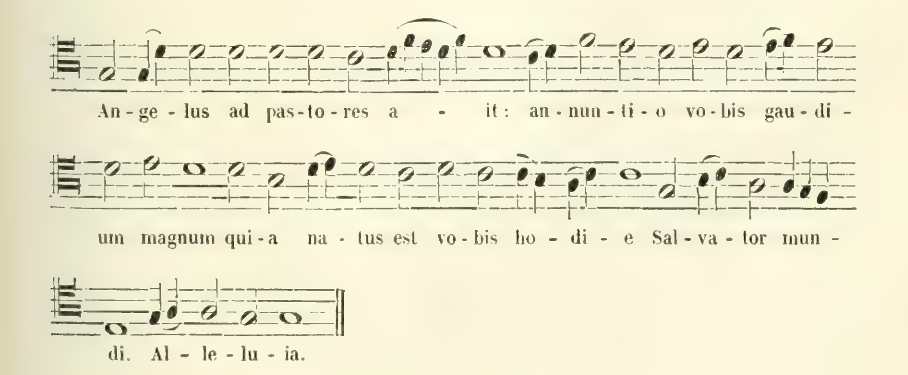


On voit que tout le long passage vocalisé sur *jubilate*, dans le chant primitif, a disparu de la version moderne et qu'à peine il est possible de retrouver dans celle-ci les mouvements principaux de la mélodie sur les paroles *omnis terra*. Tout le reste est dans le même genre. A la vérité les suppressions ne sont pas toujours aussi radicales dans les longs traits de chant des anciens temps : les *alleluia*, par exemple, ont été en partie conservés, mais plus ou moins différents de forme dans la plupart des éditions, et presque toujours en notes longues de valeurs égales, lesquelles changent absolument le caractère des chants originaux.

Nous ferons voir, au cinquième volume de notre Histoire, par quelle anarchie capricieuse ont passé tous les chants du graduel, pour arriver à leur état actuel. Il ne s'agit pas d'examiner ici les questions de goût et de convenance, au point de vue religieux, ni de décider ce qui doit être préféré des chants primitifs ou des versions modernes : nous nous bornons à notre rôle d'historien, et nous constatons simplement les faits tels qu'ils sont. Or, ce qui importe ici, c'est de mettre en évidence ce que fut le chant des messes dès le le sixième siècle, et de démontrer qu'on n'en a eu que des idées fausses jusqu'à ce jour. Sans avoir essayé de connaître ces chants par les manuscrits notés en neumes et probablement, pour le plus grand nombre des écrivains sur cette matière, sans pouvoir les lire, on s'était persuadé que le chant de l'Église catholique, à son origine, était d'une admirable simplicité : c'est précisément dans la thèse contraire que se trouve la vérité. Le drame liturgique de la messe ayant pris naissance dans l'Orient, selon toutes les probabilités, puisque aucun monument antérieur aux premières messes de

l'Église grecque ne se fait apercevoir en Europe, il y a presque certitude, comme nous l'avons dit plusieurs fois, que les premiers chants de l'Église occidentale ont eu pour origine ceux de l'Orient : là se trouve l'explication naturelle des longues suites de notes sur une syllabe et des ornements qui s'y font remarquer.

On ne peut considérer avec attention l'ensemble du chant grégorien sans être immédiatement frappé de la dissemblance de ses deux parties principales, à savoir, le graduel et le vespéral : de toute évidence, elles ne proviennent pas de la même source ; car, autant le graduel est surchargé de notes et d'ornements, autant il y a de sobriété, de simplicité dans le vespéral. Le graduel est venu de l'Orient, mais l'antiphonaire est l'œuvre de l'Occident. Pour rendre cette vérité palpable, il suffit de mettre, en regard des chants de la messe qu'on vient de voir, quelques antiennes des jours les plus solennels et dont le style a conséquemment de la pompe. Lorsque nous disons que les antiennes sont sobres de notes et simples en général, cela ne signifie pas que leur chant soit absolument syllabique, ce qui, en l'absence d'un rhythme bien prononcé, le ferait tomber dans la sécheresse. On trouve, dans les antiennes, de fréquents emplois de notes liées par deux sur une syllabe ; mais, suivant les principes des notations neumatiques, leur durée n'est que moitié de celle des notes isolées sur les syllabes. L'antienne des vêpres de Noël, *Angelus ad pastores ait*, que nous donnons ici pour exemple, est tirée de notre antiphonaire du treizième siècle : la mélodie y a une pureté de style qu'on ne trouve pas dans les versions modernes.

ANTIENNE DES VÊPRES DE NOEL.
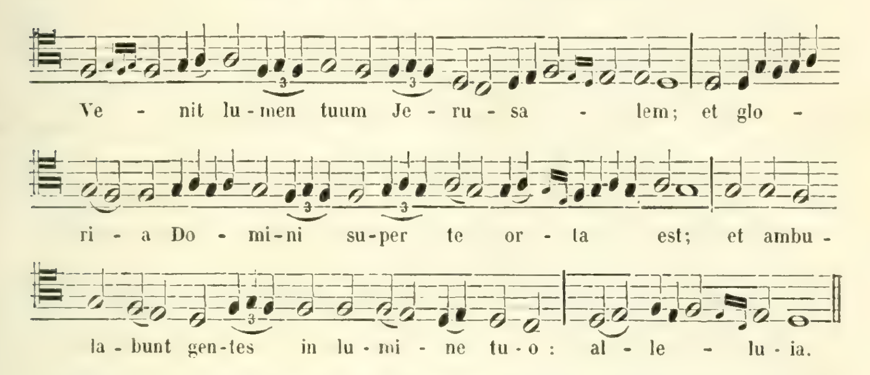


Dès le seizième siècle, diverses altérations étaient déjà faites à cette gracieuse mélodie, et, depuis lors, il est peu d'éditions du vespéral et de l'antiphonaire complet dans lesquelles on n'ait mis quelque variante capricieuse. Un seul endroit de cette antienne a pu servir d'excuse aux éditeurs qui l'ont changé : ne voulant pas sortir des limites du septième ton, ils n'ont pas cru pouvoir adopter la forme du chant sur le mot *mundi*, quoiqu'elle soit élégante et qu'elle évite la monotonie. On a donc changé ce passage de diverses manières : dans l'édition donnée à Venise par les héritiers de Junte, en 1545, on trouve cette forme : mun - di., qui, dans les anciennes éditions françaises, est modifiée ainsi : mun - di. relativement au septième ton et au sens des paroles qui est terminé (*natus est vobis hodie Salvator mundi*), cela est affreux. Les éditions de Rome, 1579, et de Florence, 1611, terminent sur la finale du ton de cette manière : mun - di. ; l'édition de Malines modifie ainsi cette finale : mun - di.

On ferait de gros volumes si l'on voulait relever toutes les altérations introduites dans le chant primitif de l'Église depuis l'époque appelée *la renaissance*.

Il existe un certain nombre d'antiennes qui n'ont pas la belle simplicité de celles dont l'origine est occidentale : on les trouve surtout dans les fêtes qui rappellent les circonstances de la vie de Jésus et certains événements de l'histoire de la Judée qui en furent contemporains, comme la fête des Innocents, l'Épiphanie, la Circoncision, et la fête de Saint-Étienne, premier martyr : toutes ces fêtes étant d'institution primitive et orientale, il y a lieu de croire que leurs antiennes, si différentes des autres, sont originaires de la première église de Jérusalem, dont saint Jacques fut évêque, ou des premiers temps de l'Église grecque, et que lorsque ces mêmes antiennes furent admises dans la liturgie de l'Église catholique romaine, elles y passèrent avec leurs chants. Voulant donner aux lec-

teurs l'exemple d'une de ces antiennes, nous avons choisi la deuxième des vêpres de l'Épiphanie, *Venit lumen tuum, Jerusalem* : le chant qu'on voit ci-après est pris dans un antiphonaire du douzième siècle de la bibliothèque royale de Bruxelles, collationné avec notre antiphonaire du treizième.

ANTIENNE DES VÊPRES DE L'ÉPIPHANIE.



Comme tous les chants d'origine orientale, celui-ci est considérablement altéré dans les livres modernes du chant grégorien : l'Antiphonaire des Juntes, Venise, 1545, est le seul qui le donne avec peu de changements.

§ IV. *Les hymnes.*

Les premières hymnes de la religion chrétienne furent composées, comme nous l'avons dit au huitième livre, pour les Églises grecques et pour celles de la Syrie (1). Dans l'Occident, les premiers chants de cette espèce furent produits vers le milieu du quatrième siècle. Suivant saint Isidore de Séville, le plus ancien auteur d'hymnes latines fut saint Hilaire, évêque de Poitiers, mort en 367 (2). Celles qu'on a sous son nom sont au nombre de sept (3). Un peu

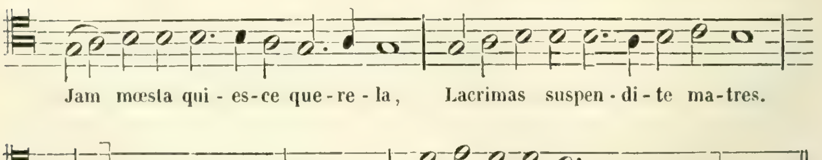
(1) Les hymnes de l'église grecque, éparses en divers recueils, ont été réunies et publiées, par Reinhold Vormbaum, dans le troisième volume du *Thesaurus hymnologicus* de H. Adalb. Daniel (Lipsiæ, 1846). Le même volume renferme les hymnes syriaques de saint Éphrem et celles du missel des Maronites, édit. de Rome, 1569, et autres, recueillies et publiées avec des notes et des traductions, par Louis Splieth.

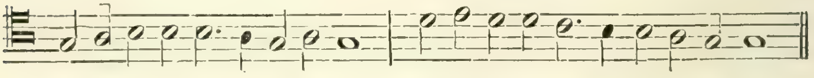
(2) *De Offic. ecclesiast.*, lib. I, c. 6.

(3) Herm. Adalb. Daniel les a recueillies et publiées avec de savantes notes dans son *Theaurus hymnologicus*, t. I, p. 1-11.

plus tard, on eut celles de saint Ambroise : on lui en attribue douze qui ont été recueillies et publiées dans ses œuvres; cependant Walafride Strabon et d'autres anciens auteurs ecclésiastiques ne citent, comme lui appartenant, que celles-ci : 1° *Æterne rerum conditor;* 2° *Deus Creator omnium;* 3° *Veni, redemptor gentium;* 4° *Splendor paternæ gloriæ;* 5° *O lux beata Trinitas.* L'opinion générale y ajoute le *Te Deum,* qui n'est point une hymne et qu'on a aussi attribué à plusieurs auteurs, ainsi que nous l'avons dit au premier chapitre de ce dixième livre.

Après les deux illustres Pères de l'Église qui viennent d'être nommés, le plus ancien compositeur d'hymnes chrétiennes fut Aurèle Prudence, né en 348, à Calahorra en Espagne, et qui mourut peu après 407. Son livre intitulé *Cathemerinon* est un recueil de prières pour certains moments de la journée et d'hymnes dont quelques-unes ont été adoptées par l'Église. Son *Peristephanon* contient quatorze hymnes à la louange de martyrs, la plupart espagnols. Les hymnes de Prudence qui ont été introduites dans l'Antiphonaire sont celles-ci : 1° *Ales diei nuntius;* 2° *Lux ecce surgit aurea;* 3° *Corde natus ex parentis;* 4° *Salvete flores martyrum;* 5° *Jam mœsta quiesce querela.* Cependant on ne trouve les hymnes *Corde natus ex parentis*, et *Jam mœsta quiesce querela* que dans les antiphonaires et bréviaires manuscrits, le pape Urbain VIII ne les ayant pas conservées parmi celles qui, depuis la révision du bréviaire romain, en 1629, font partie de la liturgie. Nous avons trouvé le chant de l'hymne *Jam mœsta quiesce querela* dans un manuscrit du treizième siècle qui se trouve au Muséum britannique (n° C, 9, 91). Ce même chant a été conservé dans l'antiphonaire romain en usage dans la cathédrale de Munster pour l'hymne de la Sainte-Croix, *Crux, ave, benedicta.* Ce chant est si remarquable par sa forme mélodique, que nous croyons devoir le rapporter ici :





Sans affirmer que cette mélodie remonte au temps où Prudence a écrit son hymne, elle nous fournit l'occasion de faire remarquer que le chant des hymnes n'a pas le caractère des autres pièces du graduel et de l'antiphonaire et qu'elle se distingue par un certain sentiment de chant populaire qui indique une origine différente de celle des autres chants liturgiques. En effet, si l'on examine avec attention les mélodies anciennes des hymnes et des proses, on y reconnaît un caractère de chant populaire qui nous porte à croire que ce genre de pièces n'ayant pas été destiné à l'office divin dans l'origine, mais plutôt à l'usage des fidèles, soit pour chanter en particulier, soit pour leurs assemblées, les poëtes chrétiens ont adapté à leurs textes religieux des airs connus de tout le monde ou faciles à apprendre et à retenir. Telle paraît être la mélodie qu'on vient de voir; telles on verra celles que nous présenterons tout à l'heure comme exemples. Que les hymnes n'aient pas été d'abord destinées à prendre place parmi les chants liturgiques, cela est hors de doute. Le cardinal Tommasi (1) et le P. Mabillon (2) ont démontré que les hymnes ne furent pas introduites dans les offices des Églises d'Occident avant le douzième siècle de notre ère. On ne trouve, en effet, aucune mention des hymnes dans le dénombrement des chants liturgiques fait par Amalaire Symphorius au neuvième siècle (3). L'absence des hymnes dans tous les manuscrits de bréviaires notés et d'antiphonaires confirme ce fait. Les hymnes et les proses se trouvent dans des recueils particuliers dont l'ancienneté n'est pas égale à celle des premiers missels, graduels et antiphonaires.

Parmi les plus anciens compositeurs d'hymnes, on doit placer Cœlius Sedulius, prêtre du cinquième siècle, dont on a un poëme intitulé : *Paschale carmen, id est, de Christi miraculis libri quinque.* On en a tiré deux hymnes; l'une contient une comparaison de l'Ancien et du Nouveau Testament; l'autre, la vie de Jésus-Christ en 25 strophes (4). En voici la première strophe :

A solis ortus cardine,
Et usque terræ limitem,

(1) Præfat. ad Antiphon.

(2) *Musæum italic.*, t. II, p. 128.

(3) *Traité des Offices*, dans la *Bibliothèque des Pères*, édit. de Lyon.

(4) Elle est insérée dans la Bibliothèque des Pères (tom. VIII, p. 307), sous ce titre : *Sedulii presbyteri Hymnus iambicus dimeter de Christo, succincte ab Incarnatione usque ad Ascensionem ejus opera complectens.*

Christum canamus principem
Natum Mariæ Virginis.

Les sept premières strophes de cette hymne se chantent aux premières vêpres de Noël dans quelques diocèses; dans d'autres on chante aux premières vêpres comme aux secondes l'hymne *Jesu Redemptor omnium* sur le même chant, tellement modifié, dans les diverses éditions de l'antiphonaire romain, qu'il est méconnaissable.

Les œuvres de Venance Fortunat, mort vers l'an 600, ont fourni à l'Église plusieurs belles hymnes, entre autres celle des Matines du dimanche de la Passion :

Pange, lingua, gloriosi
Prœlium certaminis.

et *Vexilla regis prodeunt.*

Dans le même temps, l'illustre réformateur du plain-chant, saint Grégoire le Grand, écrivit aussi des hymnes entre lesquelles on remarque celles-ci, devenues célèbres : 1° *Primo dierum omnium;* 2° *Ecce jam noctis;* 3° *Audi benigne conditor;* 4° *Rex Christe factor;* 5° *Te lucis ante terminum.*

A ces anciens compositeurs d'hymnes, succédèrent Paul Winfried, connu sous le nom de *Paul Diacre,* qui vécut dans le huitième siècle, auteur de l'hymne de la fête de saint Jean (*Ut queant laxis*), dont le chant a été changé postérieurement au onzième siècle, et de celle de la fête de saint Benoît (*Fratres alacri pectoris*); le cardinal-évêque d'Ostie, Pierre Damianus, dans le onzième siècle, auteur de l'hymne *Paschalis festi gaudium,* dont l'hymne plus moderne, *Tristes erant Apostoli* n'est qu'une imitation; saint Thomas d'Aquin, dans le treizième siècle, à qui l'on doit l'office de la fête du Saint-Sacrement, où se trouvent les hymnes :
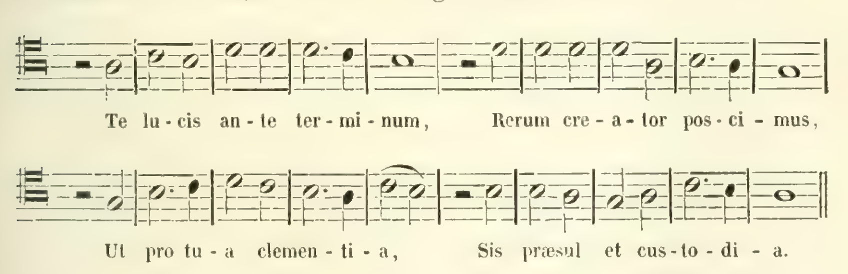
Pange, lingua, gloriosi,
Corporis mysterium.

et *Sacris solemniis.*

Beaucoup d'évêques, d'abbés, de simples moines du moyen âge ont composé des hymnes qui ont été chantées dans certaines localités et parmi lesquelles l'Église en a pris quelques-unes. M. Mone, directeur des Archives de Carlsruhe, en a publié *douze cent quinze* qui ont été produites depuis Bède, VIII[e] siècle, jusqu'à la fin du qua-

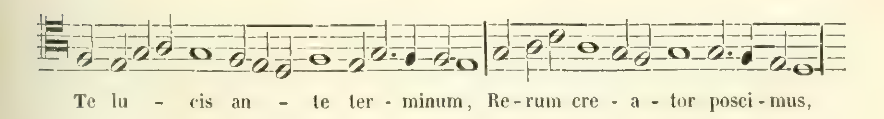
torzième (1). La révision du bréviaire romain, faite à Rome en 1629, sous le pontificat d'Urbain VIII, fixa le nombre des hymnes à 96 pour toutes les parties de l'office, dans le cours de l'année. Dans ce nombre, n'est pas compris le *Te Deum laudamus*, qui, bien que désigné sous le nom d'*hymne*, dans la plupart des antiphonaires, n'en a pas la forme et n'est qu'un cantique en prose (2).

Bien qu'elles n'aient pas subi d'aussi considérables altérations que les autres chants liturgiques, dans la transformation des notations, parce qu'elles étaient presque toutes syllabiques et dépourvues d'ornements, les hymnes n'ont pas cependant échappé aux atteintes capricieuses et barbares des chantres, particulièrement en France et en Belgique. Aux mélodies primitives, choisies par les poëtes, on a souvent substitué d'autres chants moins satisfaisants et quelquefois absolument opposés au caractère des paroles et surtout au mètre de la versification. Prenons pour exemple l'hymne des complies des dimanches de l'année, *Te lucis ante terminum;* voici le chant conforme aux meilleurs manuscrits et à l'usage de Rome :



Les plus anciens antiphonaires ont, pour le troisième vers : *ut solita clementia.*

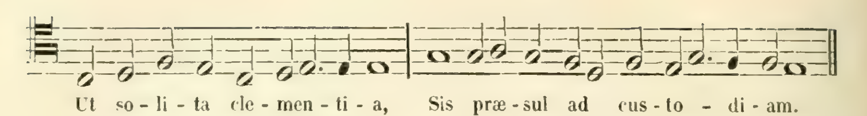
Les anciens antiphonaires romains imprimés à Paris (1622 à 1701) ont la même hymne sur le chant suivant :
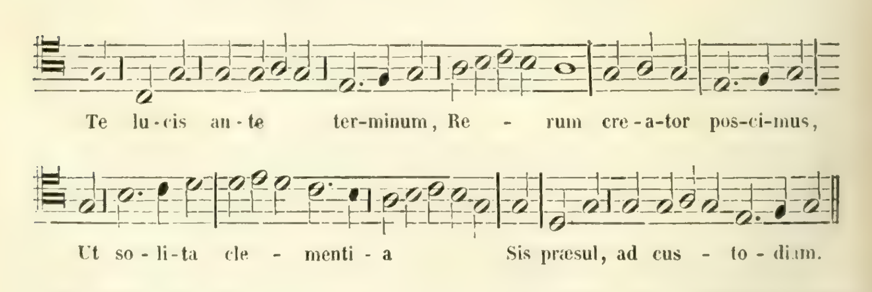


---

(1) *Lateinischen Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegeben und erklärt.* Friburg im Breisgau, 1853-1855, 3 vol. in-8°.

(2) On trouve dans le *Thesaurus sacrorum rituum,* de Gavanti, la table des 96 hymnes admises définitivement dans le bréviaire romain (tom. II, p. 55).



On voit que ces deux chants n'ont aucun rapport : celui de Rome a le caractère des anciennes mélodies assez semblables aux chants qui accompagnent les poésies des troubadours gascons et des poëtes des XII[e] et XIII[e] siècles; l'autre chant est celui de l'*introït* d'une messe propre de saint Martin (1). Son origine est ancienne, mais il est certain qu'il n'a point été composé pour une hymne, car il n'est pas rhythmé, et sa contexture anéantit la mesure des vers. C'est aussi le même chant qu'on trouve dans les anciennes éditions de l'antiphonaire romain publiées à Poitiers, Dijon, Strasbourg, etc.; dans l'édition de Poitiers, il est, de plus, dénaturé par des variantes capricieuses. La nouvelle édition de l'antiphonaire romain, publiée par la commission mixte de Reims et de Cambrai (2), a, pour les dimanches de l'année, le chant de Rome sur cet hymne, mais transposé une quarte plus bas; on y trouve un autre chant pour l'Avent sur la même hymne, une autre pour le carême, un autre pour l'octave de la Fête-Dieu, un autre enfin pour le commun des Saints.

Les anciennes éditions de l'antiphonaire publiées à Anvers, et dont l'usage était adopté pour le diocèse de Malines, ont pour cette hymne, comme pour beaucoup d'autres, des chants particuliers ou empruntés à d'autres parties de l'office. Non-seulement le chant de l'hymne dont il s'agit y est dépourvu de rhythme, mais il est mal construit au point de vue de la tonalité. La voici :
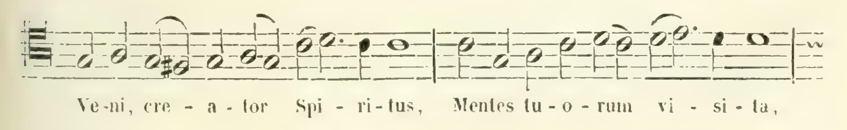


(1) V. *Office propre de saint-Martin*, Paris, Séb. Cramoisy, 1631, in-4°.

(2) *Antiphonarium romanum, complectens vesperas dominicarum et festorum totius anni.* Parisiis, ap. J. Lecoffre, 1853.

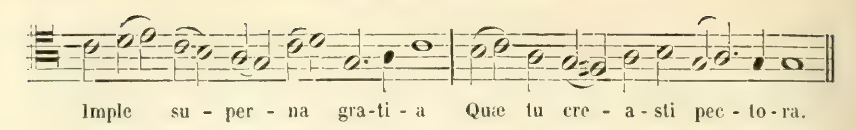
Le nouveau vespéral de Malines (1) s'éloigne plus que tous les autres de la liturgie de saint Grégoire, ayant des chants différents sur la même hymne pour l'Avent, pour Noël et son octave, pour l'Épiphanie et son octave, pour le Carême jusqu'au dimanche de la Passion, depuis Pâques jusqu'à l'Ascension, depuis l'Ascension jusqu'aux premières vêpres de la Pentecôte, pour cette fête et son octave, pour la Trinité, pour la fête de tous les Saints, pour les fêtes de la Vierge et de la Fête-Dieu. Dans tout cela ne se trouve pas une seule fois le chant romain de l'hymne, et de tous ces chants, tirés d'autres sources, pas un seul n'est rhythmé et n'a le caractère de l'hymne.

Tel est le désordre et l'arbitraire qui s'est introduit dans le chant des hymnes, ainsi que dans les autres parties du chant romain. Le lecteur remarquera d'ailleurs que tous ces chants, empruntés à d'autres textes, ne sont pas conformes aux originaux des anciens temps; tous présentent des versions altérées des chants des manuscrits et des anciens livres de Rome; tous diffèrent de diocèse à diocèse, soit dans la contexture, soit dans l'emploi pour les temps et les fêtes.
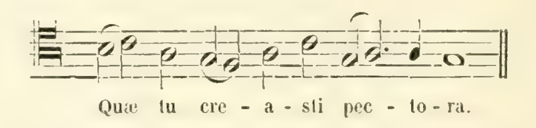
L'hymne de la Pentecôte, une des moins altérées et des plus uniformes, offre cependant des variétés assez remarquables dans les diverses éditions de l'antiphonaire romain. Le chant de cette hymne est un de ceux qui font naître l'incertitude des chantres sur l'emploi du ton ou du demi-ton entre la finale et sa note inférieure. Pour nous, l'examen que nous en avons fait nous a démontré que ce chant est une très-ancienne mélodie du treizième mode transposé, et conséquemment que l'intervalle d'un ton noté dans les antiphonaires entre la finale et sa note inférieure doit être changé en demi-ton; car, si on adopte le ton, il y aura une progression de triton au dernier vers de la strophe. Voici ce chant tel que nous le traduisons d'un manuscrit du douzième siècle qui est à la bibliothèque royale de Bruxelles et d'un manuscrit de la bibliothèque de Laon, en le transposant au septième ton :
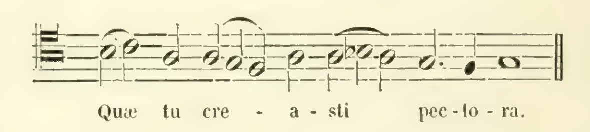


(1) *Vesperale romanum, cum psalterio romano fideliter extractum. Cum cantu emendato.* Mechliniæ, 1848.



Guidetti qui, suivant l'usage, a écrit cette hymne sans le demi-ton (*Director chori*, page 208), a voulu éviter la relation de triton sur le mot *creasti*, en changeant le chant et substituant *ut* à *si* sur la dernière syllabe, de cette manière :



Cette version est contraire à celle des bons manuscrits; tout le monde comprendra qu'elle dénature le chant. D'autres ont fait une altération plus mauvaise encore, comme on voit ici :



La forme donnée au chant dans cette version, sur le mot *creasti*, est destructive de la tonalité. On a peine à comprendre que les chantres et les éditeurs, obligés d'avoir recours à ces divers moyens, pour éviter la relation de triton, n'aient pas su que cette relation étant inévitable, si l'on n'altérait le chant, l'hymne n'a pu appartenir originairement au septième ton, et que, pour la transposer dans ce ton, il faut rétablir le demi-ton du treizième mode, qui fait disparaître cette relation en conservant le chant pur. Les éditeurs d'un vespéral romain noté sur un manuscrit du treizième siècle (1) ont transposé cette hymne à l'octave inférieure du treizième mode, ce qui leur a permis de conserver le chant intact.

Les analyses précédentes nous paraissent démontrer suffisamment l'exactitude de notre assertion, que le caprice et le désordre ne se sont pas moins introduits dans les hymnes que dans les autres parties du chant romain, et qu'ils n'en ont pas moins altéré la pureté primitive.
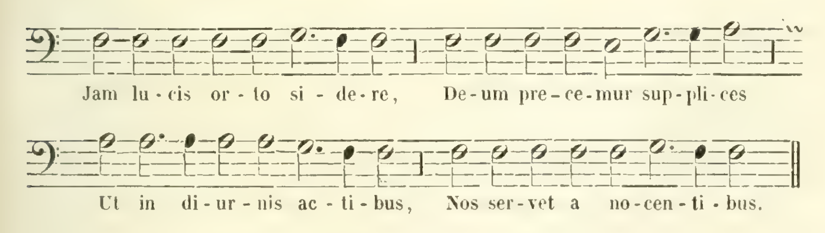
---

(1) Paris, Lecoffre, 1849.

Un très-petit nombre d'hymnes n'a pas de mètre : parmi elles on remarque *Sacris solemniis*, dont voici la première strophe :
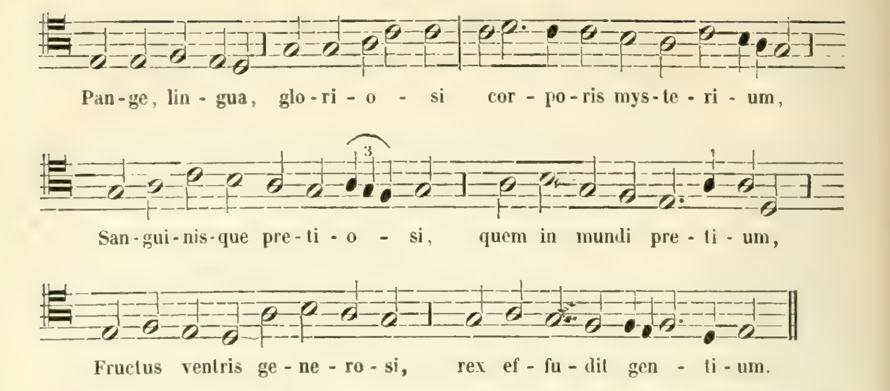
Sacris solemniis juncta sint gaudia,
Et ex præcordiis sonent præconia,
Recedant vetera, nova sint omnia,
Corda, voces et opera.

Les rhythmes des hymnes métriques sont de quatre espèces, à savoir : 1° l'*archiloquien-ïambique ;* 2° l'*alcaïque* ou *alcinanique-trochaïque;* 3° le *saphique ;* 4° et, enfin, le *chorïambique.* Les autres mètres sont rarement employés dans les hymnes de l'Église.

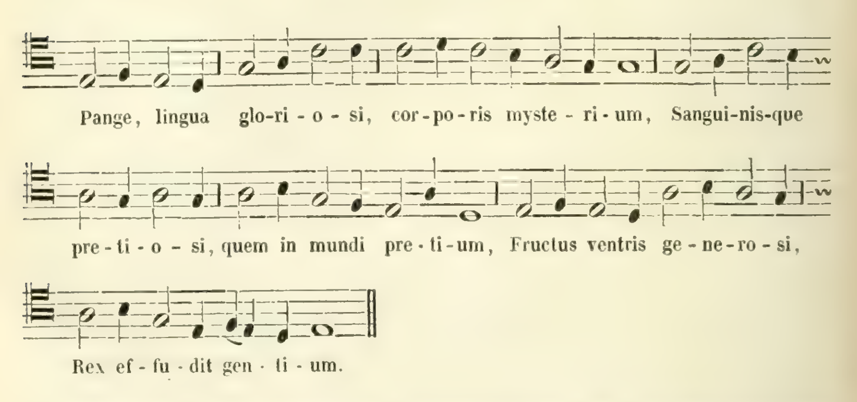
L'*archiloquien-ïambique* consiste, comme on sait, en quatre ïambes. Dans les lieux impairs, il reçoit aussi un spondée, mais il admet rarement un anapeste à la place du spondée. Les hymnes des heures canoniales sont en général de ce mètre; telles sont celles-ci : *Conditor alme siderum; A solis ortus cardine; Lucis creator optime*, etc. Le chant de ces hymnes, selon l'usage de Rome pour les heures, est scandé d'une manière régulière; il est préférable aux chants plus ou moins altérés qu'on trouve dans les antiphonaires de France, de Belgique et d'Allemagne. En voici un exemple :



Les hymnes en mètre *alcinanique-trochaïque* ont au premier vers quatre trochées, et au second trois trochées et un demi-pied; telles sont celles-ci : 1° *Corde natus ex parentis;* 2° *Pange lingua gloriosi;* 3° *Urbs beata Jerusalem;* 4° *Jesu Christe, auctor vitæ;* 5° *Crux fidelis inter omnes.* Cependant les plus anciens manuscrits démontrent que les auteurs des chants de ces hymnes, pour leur conserver un caractère majestueux, ont sacrifié le mètre poétique qui leur aurait donné une allure saccadée et sautillante. Le manuscrit de la fête du Saint-Sacrement que nous possédons, et qui est du treizième siècle, c'est-à-dire à peu près contemporain de saint Thomas d'Aquin, auteur de l'office de cette fête, présente l'hymne *Pange lingua* sous cette forme :



Sans nous livrer à la comparaison des variantes multipliées introduites dans ce beau chant par les éditeurs d'antiphonaires, nous croyons devoir faire connaître aux lecteurs une réforme rhythmique dans les hymnes qui fut entreprise en France vers le milieu du dix-huitième siècle, et qui, considérée comme une amélioration par la plupart des chantres, devint une sorte de mode dans plusieurs diocèses. Alors on se persuada qu'il fallait restituer le mètre trochaïque à l'hymne des premières vêpres du Saint-Sacrement, et le chant fut exécuté, comme il l'est encore en plusieurs lieux, tel qu'on le voit ici noté.



On ne peut mettre en doute qu'au point de vue littéraire le chant ainsi rhythmé ne soit préférable; mais on reconnaît en même temps que ce rhythme sautillant du trochée lui enlève l'onction et le caractère dévot. Dans ce rhythme, il y a quelque chose de sec et de tranché qui anéantit la majesté du chant primitif.
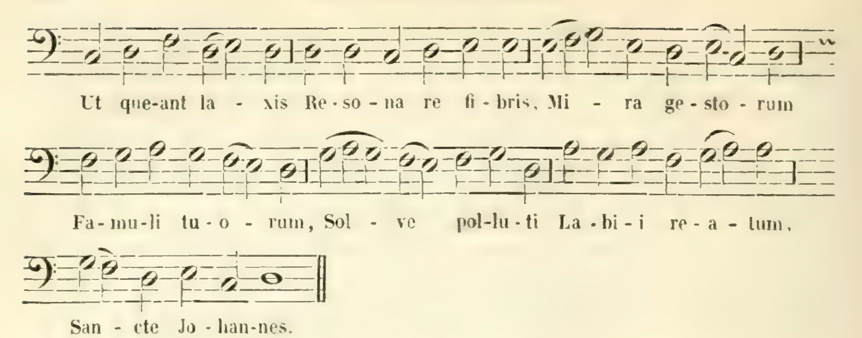
Les hymnes du mètre saphique sont celles-ci : 1° *Ecce jam noctis tenuatur umbra.* 2° *Quod chorus vatum.* 3° *Vita sanctorum decus angelorum.* 4° *Ut queant laxis resonare fibris.* 5° *Stabat ad lignum crucis.* 6° *Gloria dignos colimus.* 7° *Christe sanctorum decus angelorum.* 8° *Nocte surgentes vigilemus.* 9° *Martyris Christi colimus triumphum.* 10° *Iste confessor Domini sacratus.* 11° *Virginis proles opifexque matris.*

Le vers saphique est composé de cinq pieds, dont les premier, quatrième et cinquième sont des trochées, le deuxième un spondée et le troisième un dactyle. On le scande de cette manière :

- ᴗ | - - | - ᴗ ᴗ | - ᴗ | - ᴗ |

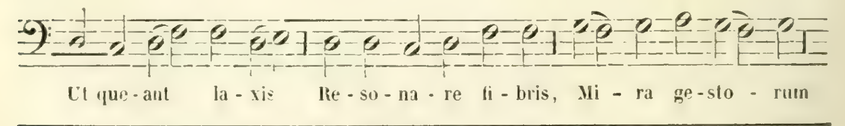
Dans la strophe saphique, les trois premiers vers sont de cette mesure; le troisième est parfois allongé d'un choriambe et d'une syllabe non accentuée; mais on sépare généralement cette addition pour en former un quatrième vers qu'on scande comme un dactyle et un spondée. Ce dernier vers se nomme *adonique*. La strophe saphique, dont on trouve les règles primitives dans les deux seules odes de Sappho parvenues jusqu'à nous, a été transportée par Catulle dans la poésie latine. Horace en a fait souvent usage avec bonheur, particulièrement dans la deuxième ode du premier livre, *Jam satis terris nivis atque diræ*. La Borde a fait un rapprochement entre cette ode et l'hymne de la Nativité de saint Jean-Baptiste (1), *Ut queant laxis resonare fibris*, qui l'a jeté dans une multitude d'erreurs, en ce qui concerne l'application du chant de l'hymne à l'ode. Et d'abord, confondant le mètre de la strophe saphique, dont l'invention est attribuée à Sappho, avec la mélodie de l'hymne, il s'est persuadé que celle-ci a été composée par cette femme célèbre, puisqu'elle a été recueillie par Horace, et que l'auteur de l'hymne l'a transportée dans le chant de l'Église. Si le néant de toutes ces suppositions avait besoin d'être démontré, il suffirait de faire remarquer que le chant actuel de l'hymne n'est plus celui des premiers temps, lequel était encore en usage au onzième siècle, et que le célèbre Guido d'Arezzo a rapporté dans sa lettre à Michel, moine de Pompose. Cet ancien chant s'élève d'un degré au commencement de chaque vers, et à la césure marquée après le second pied, comme on le voit ici :

(1) *Essai sur la musique*, t. I, page 43.

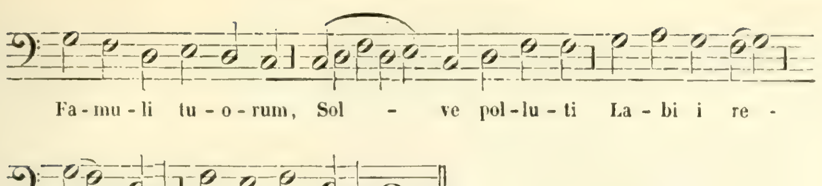


Voulant indiquer à son ami, Michel, un moyen pour fixer dans sa mémoire les intonations des notes de la gamme diatonique, Guido lui cite l'exemple de cette hymne (1) qui, comme nous venons de le dire, s'élève d'un degré à la première note de chaque vers et de chaque césure, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la;* et c'est de là qu'immédiatement après on lui a donné ces syllabes pour noms aux notes de la gamme incomplète ou hexacorde, parce que le chant de l'hymne indiqué par lui comme exemple, ne s'élevant graduellement que de six degrés, on se persuada qu'il avait voulu réduire la gamme à six sons, et sur cette fausse donnée, on inventa le monstrueux système des *muances,* qui sera expliqué dans la suite de ce volume.

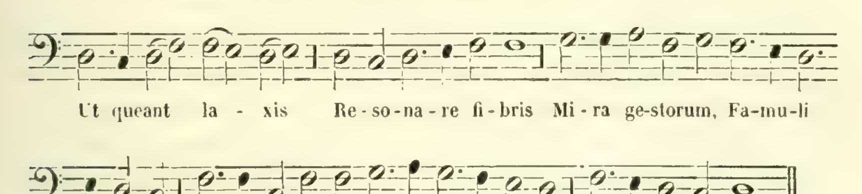
Non-seulement ce chant prouve la fausseté de l'origine attribuée par La Borde à la mélodie actuelle de l'hymne de la Nativité de saint Jean, mais il démontre l'exactitude de notre assertion qu'on ne rhythmait pas le chant des hymnes dans les temps anciens. Au surplus elle est confirmée par le chant postérieur de la même hymne, tel qu'il est noté dans les manuscrits du treizième siècle, et tel qu'on le chante encore à Rome, suivant le *Directorium Chori* de Guidetti Voici ce chant dans sa forme primitive :



(1) Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimæ symphoniæ notare, et pro unaquaque voce memoriæ retinenda hujusmodi symphoniam in promptu habere, quæ ab eadem voce incipiat : utpote sit hæc symphonia, qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor. (*Guid. Aret. Epistola de ignoto cantu*, ap. Gerberti *Scriptores ecclesiast. de Musica*, tom. II, p. 45.)



Les éditions modernes de l'antiphonaire présentent sur cette mélodie une véritable anarchie de versions capricieuses parmi lesquelles on cherche en vain les motifs qui ont fait altérer la forme primitive du chant. Il serait fastidieux de rapporter toutes les versions qui diffèrent entre elles par quelque côté. Nous nous bornons à une seule de l'époque actuelle où l'on pourra voir ce que l'on a fait du chant primitif : toutefois il y en a vingt autres de notre temps, qui offrent toutes des différences entre elles.

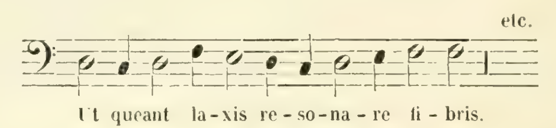


Remarquons d'abord que, dans cette version comme dans toutes les autres que nous pourrions citer, le chant primitif est complétement défiguré sous les rapports du mouvement des notes et des formes mélodiques. Quant au rhythme, les fautes y sont en grand nombre. Ainsi, les deux syllabes brèves du dactyle qui forme le troisième pied du vers sont transformées en longues sur *resonare*, et la brève du trochée, qui devait se trouver sur la dernière syllabe de *fibris*, est remplacée par une double longue; la première brève du dactyle du second vers, sur *famuli*, est faite longue comme la brève du trochée du cinquième pied; il en est de même dans le troisième vers; dans le vers *adonique* qui termine la strophe, la deuxième brève du dactyle est remplacée par une longue. A l'aspect de ces nombreuses infractions aux règles de quantité, on se demande ce que les auteurs se sont proposé dans leurs rhythmes de fantaisie.

Le vers saphique est quelquefois scandé d'une autre manière que celle qu'on vient de voir ; c'est celle-ci :

- ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | ᴗ - | ᴗ - | ᴗ
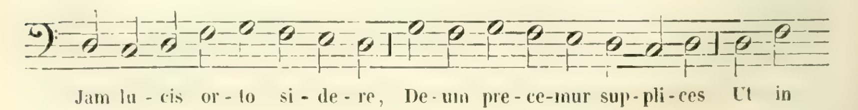
Les deux premiers pieds sont des trochées et les deux derniers sont des ïambes, suivis d'une syllabe longue ou brève. De cette manière, le vers devient *trimètre-catalectique*, c'est-à-dire imparfait d'un demi-pied. Dans un recueil d'hymnes imprimé à Cologne, chez Guillaume Friess, en 1676, on trouve l'hymne *Ut queant laxis* rhythmée d'après ce mètre. En voici le commencement :

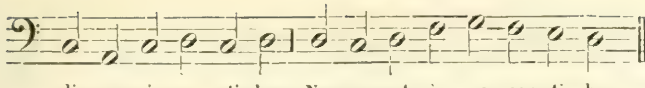


Ce mètre est moins harmonieux que l'autre, mais il est régulier. Le savant Hermann l'a admis dans sa *Doctrina metricæ*.

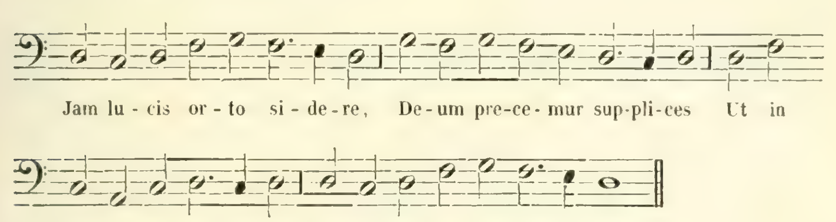
Il y a très-peu d'hymnes du mètre choriambique, parce que la composition de ce mètre est compliquée. Le vers choriambique a quatre pieds, dont le premier est un spondée, le deuxième et le troisième deux choriambes composés d'une syllabe longue suivie d'un mot de trois syllabes dont la première et la troisième sont brèves et celle du milieu longue, ou d'un seul mot de quatre syllabes disposées de la même manière, comme *visceribus;* enfin, le quatrième pied est un ïambe. Nous ne connaissons d'hymnes de cette espèce que dans les fêtes particulières de saints; par exemple : 1° *Festum nunc celebre.* 2° *Inventor rutili.* 3° *Te Joseph celebrent.*

En France, et surtout à Paris, on fait, dans les hymnes, un fréquent usage du rhythme des vers ïambiques-dimètres ou de quatre pieds; c'est ainsi qu'on scande l'hymne *Jam lucis orto sidere*, pour laquelle il y a plusieurs chants. Une de ces mélodies, que nous considérons comme la plus ancienne, est écrite comme nous la donnons ici, d'après un manuscrit du douzième siècle, qui est à la bibliothèque royale de Belgique (n° 155, in-fol.), et d'après un antiphonaire du treizième, qui nous appartient :

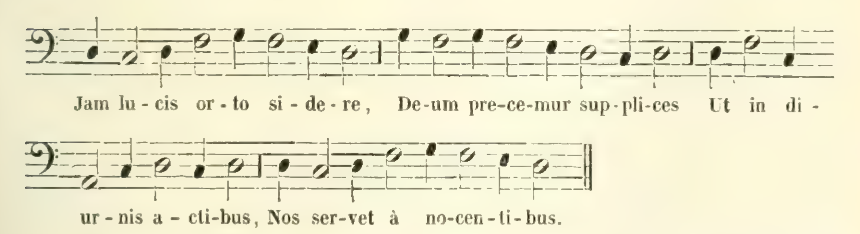




A Rome, on n'a modifié cette manière de chanter les vers ïambiques-dimètres qu'en faisant brève la pénultième syllabe de chaque vers; en sorte que l'hymne qu'on vient de voir est scandée dans les livres romains de cette manière :



Mais, ainsi que nous l'avons dit tout à l'heure, l'usage de plusieurs diocèses de France consiste à rhythmer les hymnes de cette espèce suivant le mètre des ïambes purs. C'est ainsi que se chante l'hymne dont il s'agit et dont on voit ici la notation :



Il en est de ce rhythme comme de celui du mètre trochaïque : nul doute qu'au point de vue littéraire il ne soit préférable à toute autre manière de chanter les vers ïambiques; mais on ne peut se dissimuler que le sautillement de la mélodie associée à ce rhythme ne détruise la majesté, l'onction du chant ecclésiastique.

Résumant ce qui précède, nous voyons : 1° que non-seulement il n'y eut pas de rhythme pour le chant des hymnes dans les premiers temps où ce genre de pièces s'introduisit dans l'office de l'Église, mais qu'on n'en trouve pas même de trace dans les manuscrits jusque dans le quinzième siècle ; 2° que plus tard, lorsqu'on établit à Rome une sorte de rhythme périodique dans les hymnes, on ne le fit qu'a-

vec beaucoup de réserve, et que ce rhythme ne consiste, en général, que dans une note brève placée sur la pénultième syllabe du vers, afin de conserver à cette partie du chant un caractère majestueux; enfin, que ce même usage s'est perpétué jusqu'à ce jour; 3° qu'on n'a pas usé de la même réserve en France, et que dans plusieurs diocèses, notamment dans celui de Paris, l'usage du rhythme métrique a été poussé jusqu'aux dernières limites de l'abus; 4° que ce rhythme est purement arbitraire dans les hymnes dont le mètre est composé de pieds divers, spondées, dactyles, trochées, etc., et qu'il est sautillant et heurté dans les mètres simples appelés *trochaïques* et *ïambiques*.

Si nous cherchons ce qui a pu conduire les chantres à rhythmer le chant des hymnes de l'Église à l'instar de la poésie profane, peut-être en trouverons-nous la cause dans le soin que prit le pape Urbain VIII de faire rectifier les fautes de quantité qui se trouvent en abondance dans les hymnes anciennes; car il est vraisemblable qu'on n'aura pas considéré cette réforme comme purement littéraire; on aura dû croire, au contraire, que le chef de l'Église n'avait pris ce soin que pour mettre d'accord la quantité latine avec le rhythme de la mélodie. Une circonstance, qu'il ne faut pas perdre de vue, semble donner du poids à cette conjecture, à savoir, que ce n'est qu'au dix-septième siècle qu'on a commencé d'imprimer en France les hymnes avec leur chant rhythmé. Quelques exemples de changements motivés seulement par de légères imperfections de quantité suffiront, ce nous semble, pour faire voir que les éditeurs d'antiphonaires et d'hymniaires ont pu être induits en erreur sur les motifs des corrections. Prenons d'abord l'hymne ancienne *Hostis Herodes impie*, dont le mètre est ïambique-dimètre :

Hostis Herodes impie,
Christum venire quid times?
Non eripit mortalia,
Qui regna dat cœlestia.

Cette strophe a été corrigée ainsi :

Crudelis Herodes, Deum
Regem venire quid times?
Non eripit mortalia,
Qui regna dat cœlestia.

Dans l'hymne ancienne, la première syllabe de *Hostis*, au premier vers, est longue, au lieu de brève qu'elle devait être pour la mesure du vers; il en est de même de la première syllabe de *Herodes*, en sorte que les deux premiers pieds sont des *trochées*, opposés à l'*ïambe*. La première syllabe de *Christum*, au commencement du second vers, est aussi longue. Par les corrections qu'on a faites à cette strophe, le rhythme ïambique-dimètre est devenu régulier, en ce que, à l'exemple de Catulle et d'Horace, on a mis un spondée au commencement du premier vers, le transformant ainsi en *archiloquien-ïambique;* d'où il suit que le vers doit être scandé ainsi :

Crūdēlis Hērōdēs, Deūm.

Autre exemple : dans l'hymne de l'Avent, on trouvait autrefois :

Conditor alme siderum,
Æterna lux credentium,
Christe, redemptor omnium,
Exaudi preces supplicum.

Le mètre de cette hymne est semblable à celui de l'hymne précédente; mais *Conditor alme* présente une suite de longues incompatibles avec ce mètre; *Christe* est un trochée; dans *exaudi* les deux dernières syllabes sont longues, et dans *preces* elles sont brèves, en sorte que le rhythme de cette hymne est en désordre. Tous ces défauts ont été corrigés de cette manière dans l'hymne moderne :

Creator alme siderum,
Æterna lux credentium,
Jesu, redemptor omnium,
Intende votis supplicum.

On le voit, par ces corrections le mètre de l'hymne est devenu ïambique pur. Par cela même que les réformateurs ont pris tant de soin pour rendre régulier le mètre de toutes les hymnes où de semblables fautes s'étaient glissées, ne nous étonnons pas que les chantres en aient conclu que le rhythme du chant devait répondre à celui de la poésie, et que l'on ait introduit dans les éditions françaises de l'antiphonaire ces chants sautillants et saccadés qui semblent si peu d'accord avec la majesté du culte. N'oublions pas pourtant que Rome, où se sont faites les corrections des textes, s'est fort peu éloignée des anciennes traditions dans le chant.

§ V. *Les tropes. — Les proses ou séquences.*

Plusieurs auteurs anciens et modernes emploient les mots *trope*, *prose* et *séquence* comme ayant des significations analogues et comme s'appliquant à des chants de même espèce. Définissant le *trope*, dans son livre célèbre sur les offices divins, Durand dit que c'est un certain petit verset qui, dans les fêtes principales, est chanté immédiatement avant l'*introït*, comme une sorte de préambule, et quelquefois après. Il est, dit-il, appelé *trope* de τρόπος, qui signifie *conversion* (1), parce que ce chant en fait une, pouvant être chanté avant ou après l'introït (2). Gerbert donne à peu près, du mot *trope*, la même explication que Durand, mais il ajoute que ce chant est aussi appelé *prose* à cause de son mélange de tous les mètres usités (3).

Ainsi que nous l'avons fait voir en son lieu, les tropes sont originaires de l'Église grecque et ont passé avec leur nom dans les Églises d'Occident. On a la preuve que, dès la première moitié du sixième siècle, Cæsarius, évêque d'Arles, mort en 542, avait ordonné que les laïques et hommes du peuple de son diocèse chantassent à voix haute et modulée, à la manière des clercs, les psaumes, les hymnes, les proses et les antiennes, les uns en grec, les autres en latin (4). Bien que, des diverses autorités dont nous venons de citer les textes, il semble résulter que les tropes et les proses ou séquences étaient des chants de même espèce sous des noms différents, nous nous proposons de démontrer que ces chants n'avaient pas d'analogie.

Les tropes des églises dont nous avons des recueils (*troparia*) sont

---

(1) Durand s'est trompé sur cette étymologie, car τρόπος signifie *manière d'être, mode, sorte, espèce :* c'est τροπή qui a la signification de *conversion*.

(2) Est autem proprie tropus quidam versiculus qui in præcipuis festivitatibus cantatur immediate ante introitum, quasi quoddam præambulum, et continuatio ipsius introitus :.... et dicitur tropus, a τρόπος, quod est conversio, quoniam quædam ibi solent fieri conversiones, ad introitum, unde quandoque prius dicitur versus, et post ἐλέησον. (*Rationale divin. offic.*, lib. IV, c. 5, num. 7.)

(3) Tropus in re liturgica est versiculus quidam, aut etiam plures ante, inter, vel post alios ecclesiasticos cantus appositi ; ac Prosæ etiam dicuntur omni soluti metro. (*De cantu et musica sacra*, tom. I, p. 340.)

(4) Voluit (Cæsarius) vero, atque etiam compulit laicos et populares homines psalmos et hymnos promere, altaque et modulata voce instar Clericorum alios græce, alios latine prosas et antiphonas decantare, etc. *Chronologia Sanctorum et aliorum virorum illustr. ac Abbatum Sacræ Insulæ Lerinensis a D. Vinc. Barrali Salerno monacho Lerinense, in unum compil.*, etc. Lugduni, 1613, in-4°, p. 233.

courts et chargés d'ornements (1) : ils ont été, selon toute vraisemblance, les modèles de ceux que les auteurs dont on vient de voir les textes appellent *versicules*, c'est-à-dire, de petits versets. Soit que ces tropes n'aient pas été conservés par les prédécesseurs de saint Grégoire, soit que lui-même les ait fait disparaître de la liturgie, il est certain qu'on ne les trouve ni dans les plus anciens missels, ni dans les graduels manuscrits; mais ils existent dans des recueils spéciaux. Suivant un écrivain anonyme du onzième siècle, cité par l'abbé Lebeuf (2), ce serait le pape Adrien II qui aurait supprimé les tropes de la liturgie. Cet auteur dit que ces chants, appelés tropes en France, étaient les *festivæ laudes* des Romains, et qu'on les chantait principalement dans les messes solennelles, non-seulement avant le *Gloria in excelsis*, mais aussi avant le psaume de l'*introït*; il ajoute que leurs noms doivent être interprétés par *figurata ornamenta in laudibus Domini* (3). Ces paroles sont confirmées par le contenu d'un manuscrit du dixième siècle provenant de l'abbaye Saint-Martial de Limoges et qui est aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris sous le n° 1118, in-4°. Ce manuscrit, noté en neumes saxons on gothiques, a pour titre : *Liber troparum qui cantabantur in missa ante introitum et alias partes missæ.* Il est composé de 298 pages tant au *recto* qu'au *verso. Item Prosarion.* Les tropes ou versets sont contenus dans les 104 premières pages. Au folio 104 est un traité des huit tons du chant ecclésiastique en 20 pages; puis on retrouve des tropes jusqu'à la page 131 : les proses remplissent le reste du volume. Les tropes de ce recueil sont, en effet, de simples versets qui, par leurs ornements multipliés, justifient l'expression de l'auteur anonyme, *figurata ornamenta in laudibus Domini.* Il en est tout autrement des *proses* contenues dans le même volume, car celles-ci sont des chants développés en plusieurs strophes et en grande partie syllabiques à notes égales. Ces proses ne sont ni mesurées ni rimées. Un autre manuscrit de la

---

(1) Canones, troparia et stichera, in officio Græcorum ecclesiastico recitari solita. Accedunt notæ musicæ. Manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (XIVe siècle), n° 261, in-fol.

(2) *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique,* pages 103 et suiv.

(3) Hic (Adrianus papa) constituit per monasteria ad missam majorem in solemnitatibus præcipuis, non solum in hymno Angelico *Gloria in excelsis Deo* canere hymnos interstinctos quos laudes appellant, verum etiam in psalmis davidicis, quos introitus dicunt, interserta cantica decantare, quæ Romani *festivas laudes*, Franci *tropos* appellant : quod interpretatur *figurata ornamenta in laudibus Domini.*

même bibliothèque, et du XI[e] siècle (n° 1119 in-4°), provenant également de l'abbaye Saint-Martial de Limoges, contient des tropes et des proses pour tout le cours de l'année. Feu M. Danjou en possédait un autre, du XII[e] siècle, lequel renferme des tropes pour toutes les fêtes, avant l'*introït* et avant les *Kyrie* et *Gloria* : après ces tropes, on trouve dans le même volume une ample collection de proses pour toute l'année.

On voit, par ces distinctions faites dans les manuscrits les plus anciens, que plusieurs historiens ont confondu à tort les tropes et les proses ou séquences : ces deux sortes de chants n'ont pas d'analogie. Ainsi que nous le voyons dans ces manuscrits et conformément aux textes rapportés précédemment, les tropes étaient de courts versets. Dans les temps anciens, c'est-à-dire aux neuvième et dixième siècles, à l'Avent et au temps de Pâques, le chantre, sans chape, montait à l'ambon (1), et chantait seul les versicules du trope, auxquels répondaient par l'*alleluia* les fidèles réunis. Plus tard, lorsque les conciles eurent décidé que les clercs seuls répondraient à l'officiant et au chantre, les tropes furent encore chantés de la même manière par celui-ci, mais le chœur ne se renferma plus dans les anciennes et simples formules de l'*alleluia*. Pour donner à cette exclamation liturgique un caractère plus solennel, ces clercs du chœur y ajoutèrent de longues suites de notes qu'ils variaient. Ce sont là les *figurata ornamenta* dont parle l'écrivain anonyme dont nous avons rapporté les paroles. Le cardinal Tommasi nous a laissé sur ce sujet des renseignements certains, d'où nous avons tiré ce qu'on vient de lire (2).

---

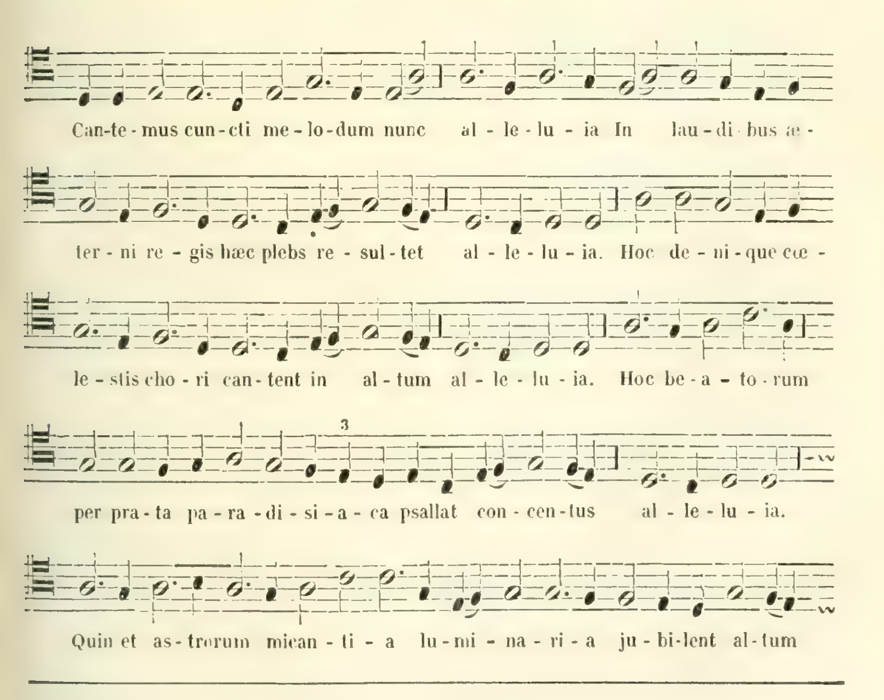
(1) L'ambon, dans les anciennes églises, était une espèce de tribune élevée, placée au-dessus de la grille du chœur, au-devant de la nef, et à laquelle on pouvait monter par un escalier de chaque côté.

(2) Hinc discimus 1° ad cantores pertinere ut præcinant Alleluja. 2° id ipsum responsum ab aula, sive toto Ecclesiæ cœtu, ut etiam indicat *Sozomenus* (lib. IX, cap. 39, Hist. Tripartitæ) : totius autem cœtus loco, sola schola cantorum postea respondere cœpit ; 3° usurpata jam olim in ejus cantu tropos, seu neumata, hoc est varias notas musicas, quæ bene multæ reperiuntur in antiquis codd. in ultima syllaba vocis alleluja : cujus postremæ syllabæ longam decantationem, cum nihil interea exprimeretur præter unicam litteram, jubilum vel sequentiam nostri appellavere majores.

Itaque ritus hymni Alleluja iidem sunt, ac qui Responsorii Gradualis. Unus cantor alleluja canebat sine casula sive planeta stans in gradu ambonis, conversus ad orientem : tum schola sive chorus cantorum statim illud repetebat. Mox cantor versus unum, quandoque duos ut dominica II Adventus et die Paschalis solus cantabat : et post singulos quosque versus semper schola sive chorus Alleluja recinebat. (*Op.* Tom. V, p. XXVI-XXVII.)

Des manuscrits de la bibliothèque impériale de Vienne ont fourni à Antoine Schmid, conservateur de la partie musicale de ce riche dépôt littéraire et scientifique (1), des exemples de ces tropes d'*alleluia*, dont il est donné des fac-simile dans le livre de M. Ferdinand Wolf *Sur les Lais et Séquences* (Heidelberg, 1841). Ces tropes n'ont pas de chants; les *alleluia* seuls sont notés en neumes saxons; mais on trouve les mélodies des mêmes tropes dans deux recueils fort rares intitulés : 1° *Hymni. Psalmi. Versiculi et Benedicamus pro parvulis ecclesiasticis cantantibus mancipatis et admissis* (2). 2° *Hymni per annum de tempore et sanctis. Psalmi. Versiculi ad Vesperas. Benedicamus* (3). Pour donner à nos lecteurs un spécimen des chants de cette espèce, nous reproduisons en notation moderne une partie du premier trope publié par Antoine Schmid.
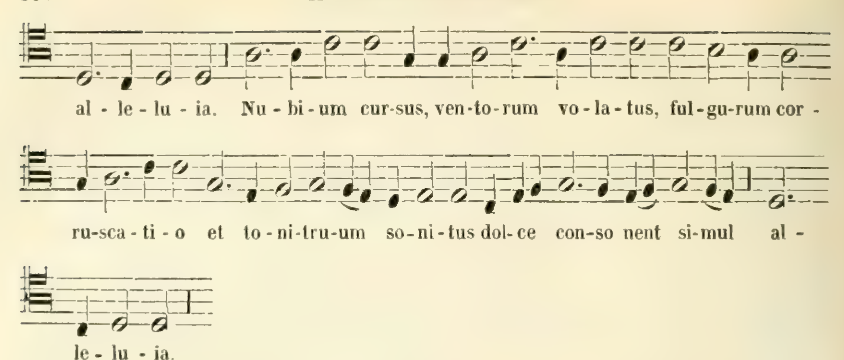
Trope d'alleluia.



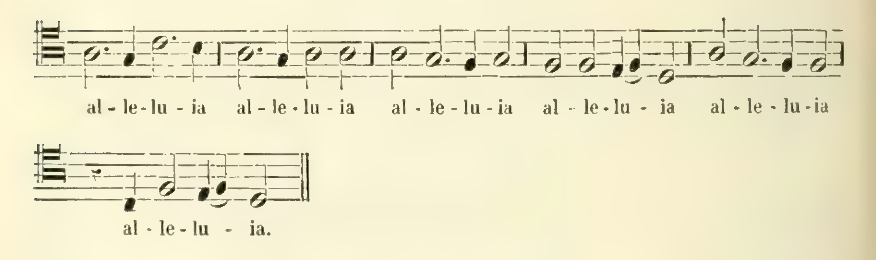
(1) Mort au mois de juillet 1857.

(2) Basileæ, 1516, petit in-8°.

(3) Sans nom d'imprimeur et sans date. Ces deux volumes sont imprimés en caractères gothiques et notation allemande.

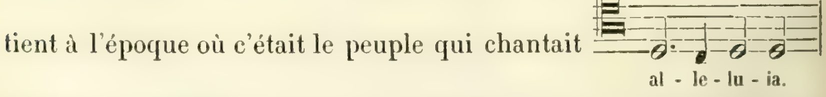


Ce fragment suffit pour faire connaître le caractère des tropes de cette espèce : l'*alleluia* était toujours chanté par le chœur : à la fin du trope, il était varié de la manière suivante :
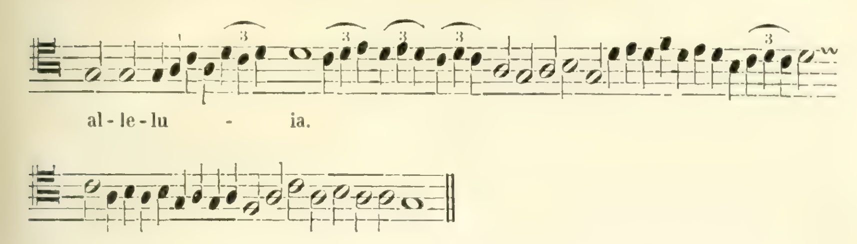


La prosodie qui se fait remarquer dans toute l'étendue du trope n'a pas dû exister dans l'origine du chant : on ne peut douter que l'éditeur du recueil d'où nous l'avons tiré n'ait modifié les valeurs des notes de la mélodie primitive, pour les ajuster aux règles de cette prosodie.

On ne trouve pas, dans le trope qu'on vient de voir, les longues suites de notes sur la dernière syllabe de l'*alleluia* dont parle le cardinal Tommasi ; il est donc vraisemblable que cette forme simple appartient à l'époque où c'était le peuple qui chantait



comme il répondait, sur un ton analogue, *ora pro nobis* ou *Kyrie eleison*, dans les litanies. Nous ne connaissons pas, jusqu'à ce jour, de trope d'*alleluia* avec les longues suites de notes chantées par les clercs; cependant les missels et graduels des dixième et onzième siècles renferment des *alleluia* solennels qui indiquent ce que ceux-là

pouvaient être. En voici un exemple pris à la fin du graduel du dimanche de Pâques :



Quant aux tropes d'origine orientale et chargés d'ornements, ils sont en nombre considérable dans les recueils manuscrits des Xe et XIe siècles dont nous avons donné les notices. Il suffira d'en reproduire un ici pour en faire connaître la forme. Ce trope se chantait, tel qu'on le voit ici, après l'introït de la seconde férie de la semaine sainte.

Ef - fun - de fra - me - am et con - clu -

- - - de ad - ver - sus

e - - - - - - - -

- os, qui me per -

se - cu - un - tur.

On chante maintenant ce fragment de verset du psaume le même jour, après l'introït, suivant le neume du quatrième ton et sans aucun rapport avec ce trope.
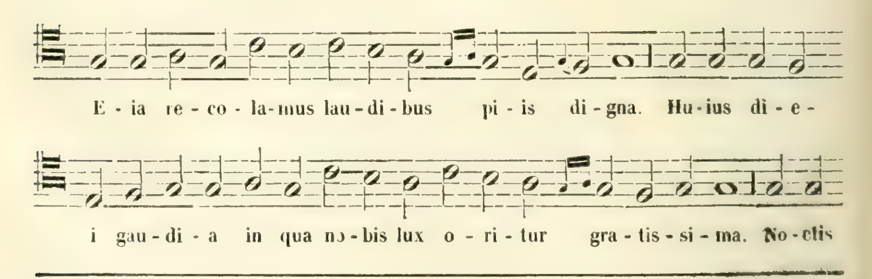
De tout ce que nous avons dit sur les tropes, rien n'est applicable aux proses ou séquences : ce que nous avons à faire connaître, en ce qui concerne cette dernière espèce de chants de l'Église catholique, achèvera de dissiper la confusion faite par quelques écrivains entre des choses si différentes d'origine et de caractère.

Les proses en usage dans certaines fêtes de l'Église romaine ne remontent pas au-delà du neuvième siècle : on attribue leur invention à Notker, abbé de Saint-Gall. Celles qui sont connues sous son nom sont, en effet, les plus anciennes contenues dans les recueils de chants de cette espèce : elles sont au nombre de trente-cinq; mais il est plus que douteux que toutes lui appartiennent. Ces anciennes proses justifient leur nom, car on n'y trouve ni mètre de versification, ni égalité dans les nombres de syllabes; ni césure, ni rime dans la plupart. On en pourra juger par le commencement de celle qui se chantait après l'évangile de la deuxième messe de la fête de Noël, ou messe de l'aurore. Le voici :
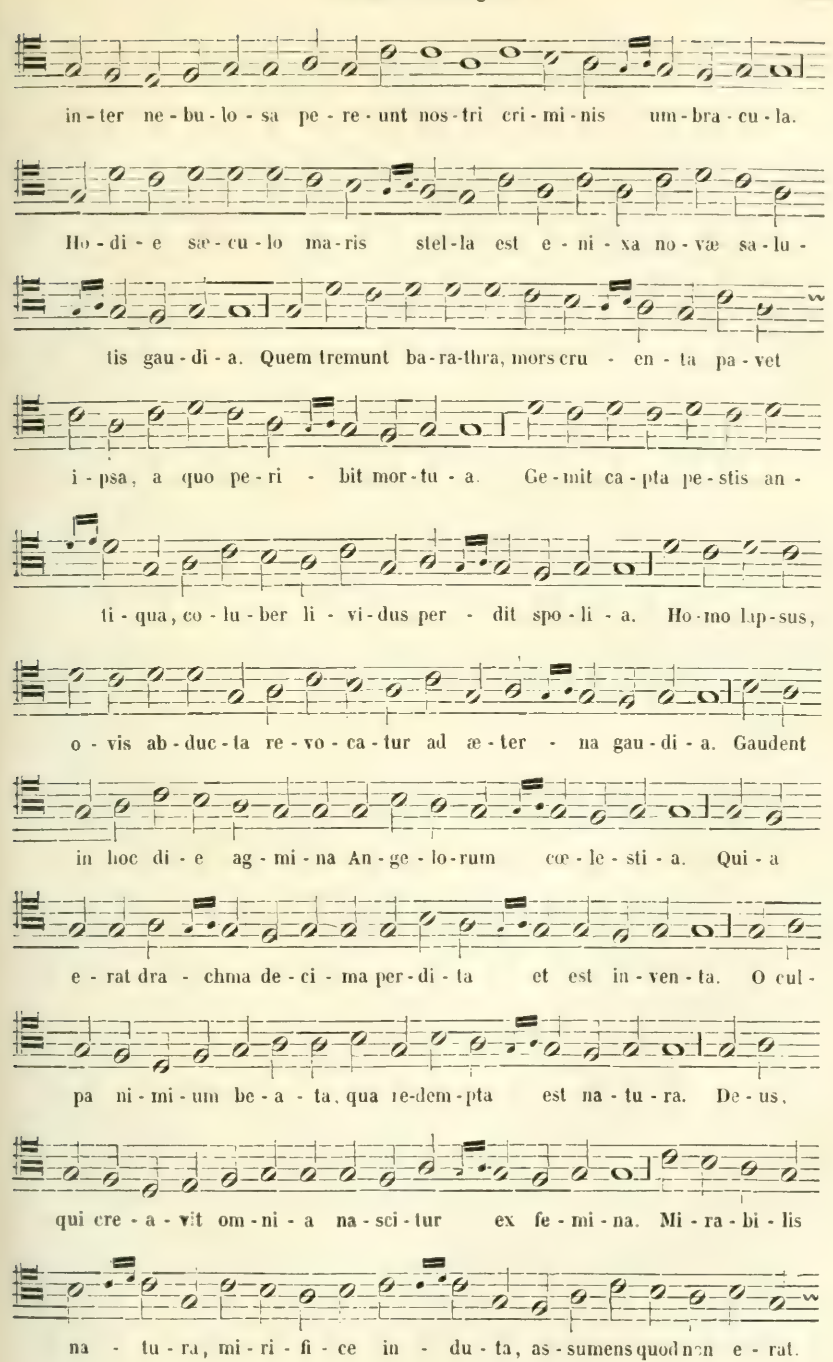
1. Eia recolamus laudibus piis digna.
2. Huius diei gaudia (1), in qua nobis lux oritur gratissima.
3. Noctis inter nebulosa pereunt nostri criminis umbracula.
4. Hodie sæculo maris stella est enixa novæ salutis gaudia.
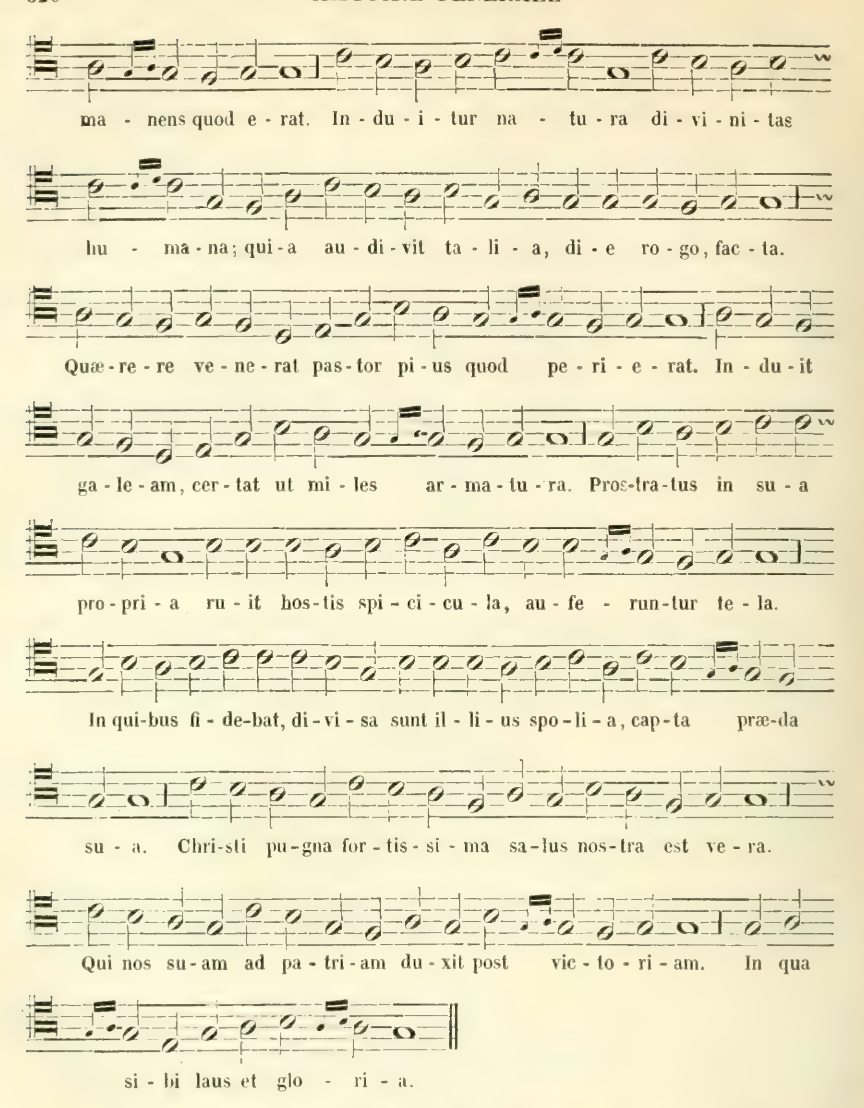
Etc.

Cette prose ayant disparu de tous les graduels depuis le seizième siècle, nous pensons qu'on verra avec beaucoup d'intérêt le chant de ce monument liturgique, le plus ancien en son genre, et, comme nous le démontrerons tout à l'heure, l'un des plus importants de l'histoire de la musique; nous le tirons de notre graduel manuscrit du XIIIe siècle.



(1) M. H.-A. Daniel a, dans ce second verset, *Huius diei carmina* (ouvrage cité, tom. II, p. 3) : cette correction a été faite sans doute à cause de la répétition du mot *gaudia*, à la fin du quatrième verset.


in - ter ne - bu - lo - sa pe - re - unt nos - tri cri - mi - nis um - bra - cu - la.
Ho - di - e sæ - cu - lo ma - ris stel - la est e - ni - xa no - væ sa - lu -
tis gau - di - a. Quem tremunt ba - ra - thra, mors cru - en - ta pa - vet
i - psa, a quo pe - ri - bit mor - tu - a. Ge - mit ca - pta pe - stis an -
ti - qua, co - lu - ber li - vi - dus per - dit spo - li - a. Ho - mo lap - sus,
o - vis ab - duc - ta re - vo - ca - tur ad æ - ter - na gau - di - a. Gaudent
in hoc di - e ag - mi - na An - ge - lo - rum cœ - le - sti - a. Qui - a
e - rat dra - chma de - ci - ma per - di - ta et est in - ven - ta. O cul -
pa ni - mi - um be - a - ta, qua re-dem - pta est na - tu - ra. De - us,
qui cre - a - vit om - ni - a na - sci - tur ex fe - mi - na. Mi - ra - bi - lis
na - tu - ra, mi - ri - fi - ce in - du - ta, as - sumens quod non e - rat.



La mélodie de cette prose antique est une véritable révélation historique et par sa date incontestable et par son caractère. Notker était né vers l'année 830 ; il mourut à l'âge de plus de quatre-vingts ans, au mois d'avril 912 : c'est donc dans le neuvième siècle qu'il a composé ses proses, et celle-ci est la première. Dans ce précieux monument, d'une date certaine, nous trouvons un chant où n'apparaît aucun rapport avec le chant des autres parties de la liturgie

romaine : plus de sons liés ; plus de longues phrases sur un mot, sur une syllabe ; plus d'ornements multipliés. Les antiennes des heures et des vêpres sont beaucoup plus simples que le chant des messes ; elles sont, sans nul doute, un produit de l'Europe ; toutefois l'influence du chant oriental s'y fait encore apercevoir par des liaisons de sons çà et là, ainsi que par la diversité de durée des notes ; enfin on y retrouve, de temps en temps, des groupes de deux ou de trois sons rapides, représentés dans nos livres de plain-chant par les figures de notes appelées *minimes*. Dans la *prose* de Notker, au contraire, nous voyons apparaître tout à coup le chant pur de l'Occident, chant syllabique à sons égaux, absolument original, indépendant de toute influence des mélodies orientales et de leur système d'exécution. Ce monument est le plus ancien connu dans son genre ; c'est la manifestation certaine du caractère dont était empreint le chant populaire à cette époque, dans les contrées qui n'avaient été mises en contact ni avec les peuples de l'Asie, depuis une haute antiquité, ni avec le goût de leur chant. La mélodie rhythmique de Notker se fait remarquer par la franchise de son allure et par la variété de ses formes aux différents versets, ayant tous une reprise. C'est le vrai chant du peuple, simple et rude, mais naturel.

Après Notker, on trouve, comme compositeur de proses, le moine Hermann, surnommé *Contractus*. Le début de sa *prose* à la Vierge Marie, *Ave præclara maris stella,* a été imité dans l'hymne *Ave maris stella*. D'une instruction remarquable pour son temps, Hermann n'y ajoutait pas le talent poétique : il ne savait pas exprimer dans un vers une pensée saisissante ; sa diction est longue, diffuse, et le choix de ses expressions n'est pas heureux. On en peut juger par ce verset de sa prose à la Vierge :

« Fac igni sancto, patrisque verbo, quod rubus ut flamma tu
« portasti mater virgo facta, pecuali pelle discinctos pede, mundis
« labiis cordeque propinquare. »

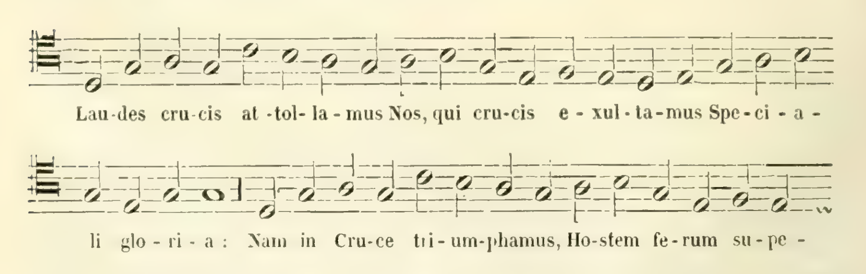
Dans l'ordre chronologique, on trouve à la même époque le roi de France Robert, à qui l'on attribue la prose *Veni Sancte Spiritus :* cependant il paraît impossible qu'à l'époque où régna cet usurpateur (l'an 922) une pièce aussi belle, si régulière et d'une latinité si suave, ait pu être composée : son existence doit être postérieure de plusieurs siècles, car on ne la trouve ni dans le manuscrit 1118 de la Bi-

bliothèque nationale de Paris, ni dans le n° 1119 du même fonds, lesquels contiennent un grand nombre de séquences des dixième et onzième siècles. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que Robert ne garda le trône qu'une année, que son court règne fut agité, et qu'il trouva la mort à la bataille de Soissons en 923 ; en sorte qu'il est peu vraisemblable qu'il ait eu le loisir de s'occuper de poésie religieuse et de musique.

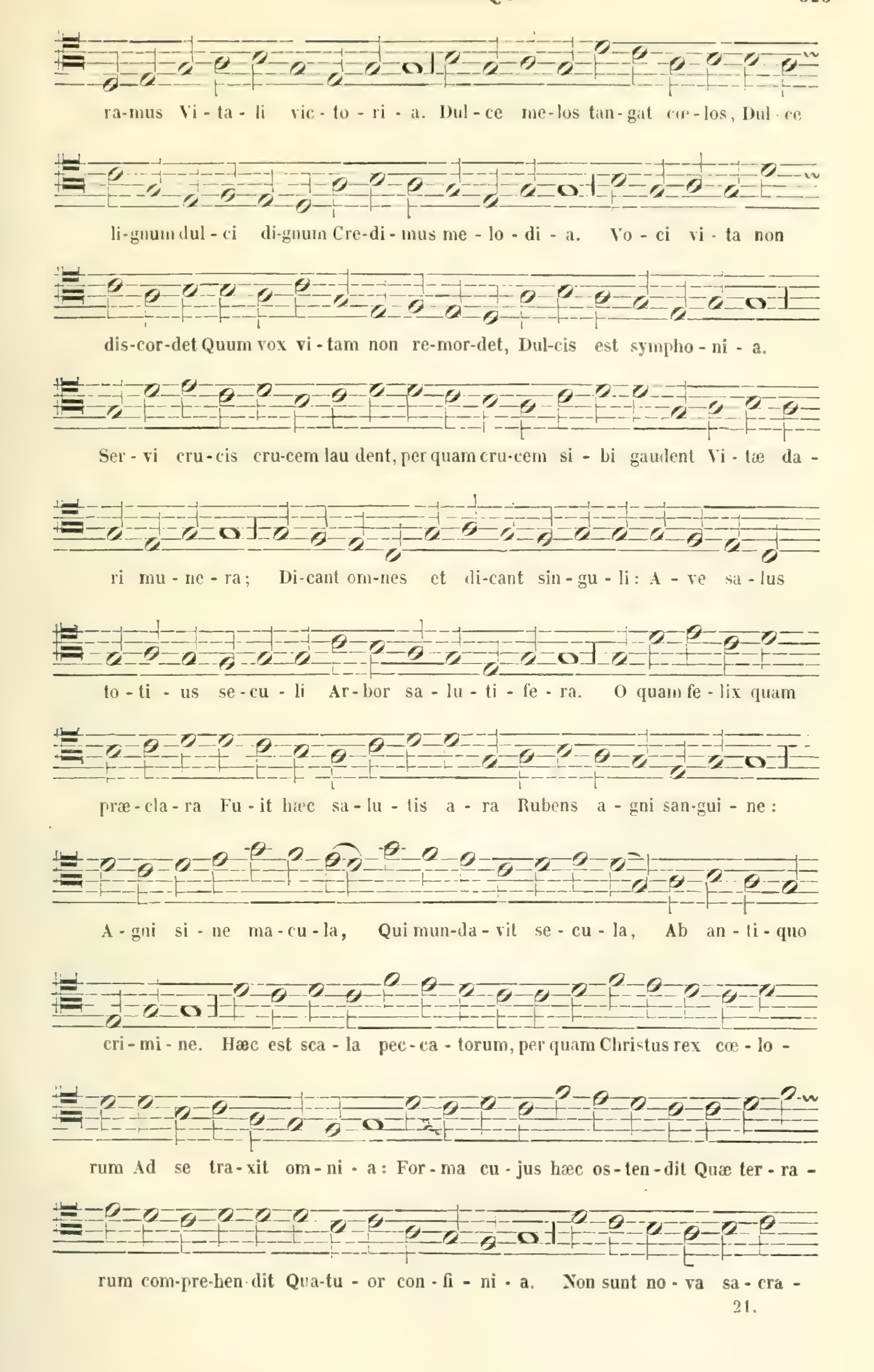
Jusqu'au douzième siècle, beaucoup de séquences ou proses furent composées sur le modèle laissé par Notker : elles n'étaient pas divisées par strophes, n'avaient pas de mesure uniforme par les nombres de syllabes, pas de césure, et n'étaient rimées que par exception. Le premier auteur de séquences régulières fut Adam de Saint-Victor, ainsi nommé parce qu'il était chanoine régulier de l'abbaye de Saint-Victor de Paris, où il mourut en 1177. C'est parmi ses œuvres que se trouvent les premières proses faites avec un heureux choix d'expressions, la mesure régulière, la variété des rimes et leurs dispositions dans des ordres variés. On en voit un exemple remarquable dans la première séquence de cet homme distingué, pour la fête de saint Étienne; en voici la première strophe :

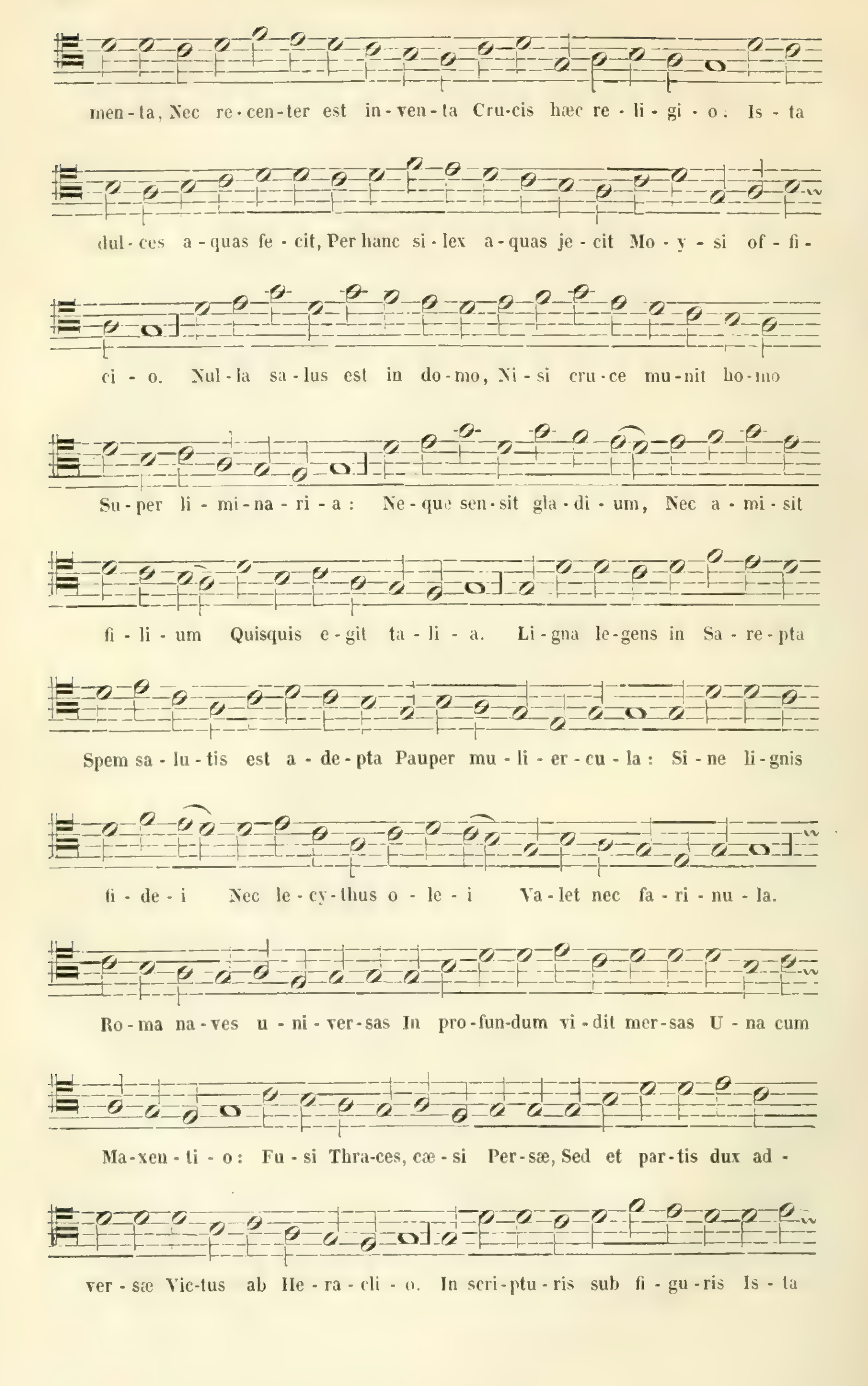
Heri mundus exultavit
Et exultans celebravit
Christi natalitia :
Heri chorus angelorum
Prosecutus est cœlorum
Regem cum lætitia (1).

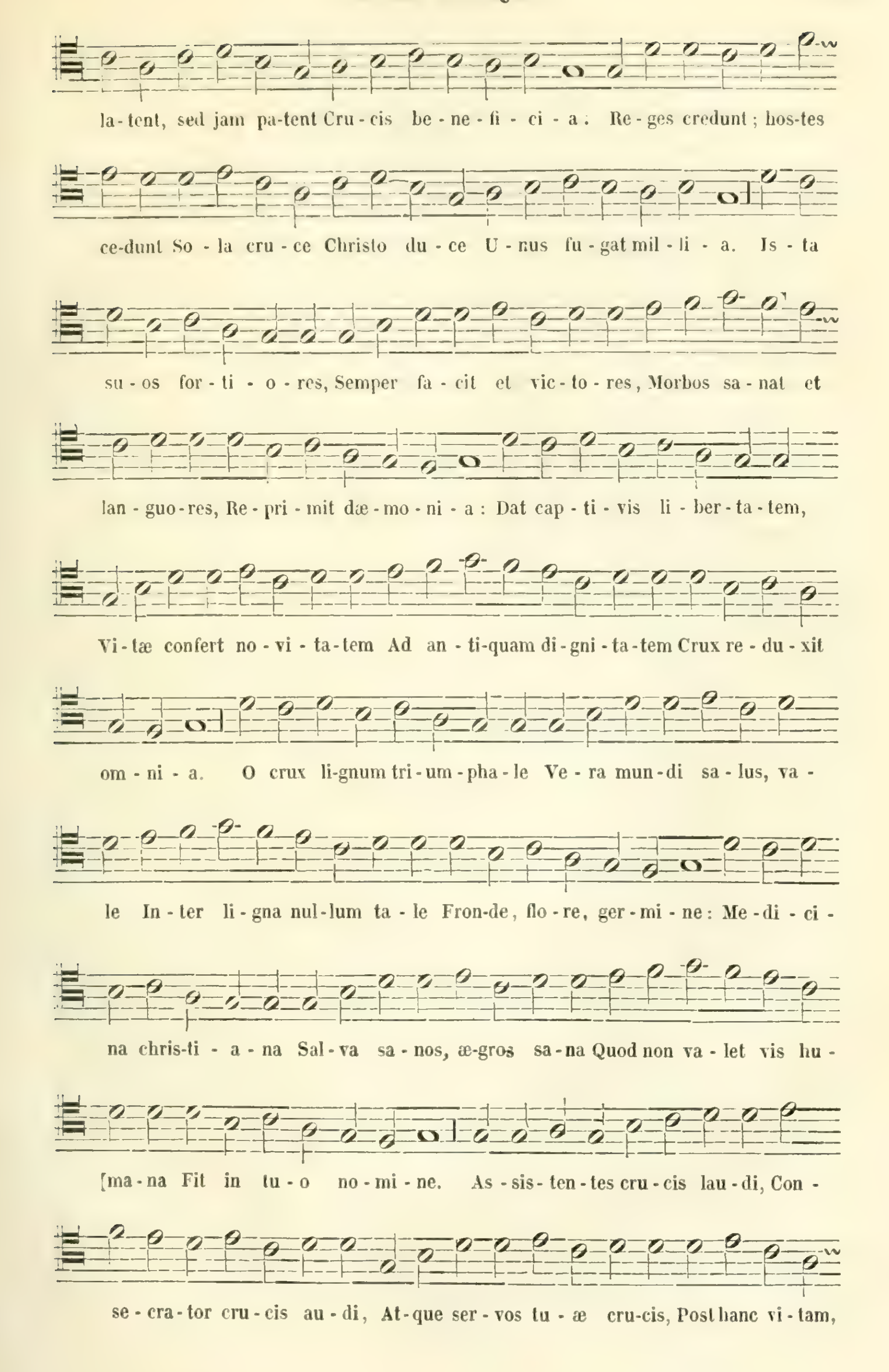
Le chef-d'œuvre d'Adam de Saint-Victor est sa prose pour la fête de la Sainte-Croix, avec ce beau chant, qui est devenu celui de la prose *Lauda Syon* au treizième siècle.

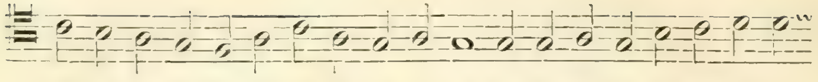


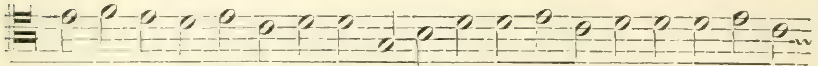
(1) V. pour les autres strophes le *Thesaurus hymnol.* de Daniel, t. II, p. 64.
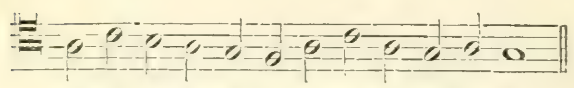

ra-mus Vi - ta - li vic - to - ri - a. Dul - ce me-los tan-gat cœ - los, Dul - ce
li-gnum dul - ci di-gnum Cre-di - mus me - lo - di - a. Vo - ci vi - ta non
dis-cor-det Quum vox vi - tam non re-mor-det, Dul-cis est sympho - ni - a.
Ser - vi cru - cis cru-cem lau dent, per quam cru-cem si - bi gaudent Vi - tæ da -
ri mu - ne - ra; Di-cant om-nes et di-cant sin - gu - li: A - ve sa - lus
to - ti - us se - cu - li Ar - bor sa - lu - ti - fe - ra. O quam fe - lix quam
præ - cla - ra Fu - it hæc sa - lu - tis a - ra Rubens a - gni san-gui - ne:
A - gni si - ne ma - cu - la, Qui mun-da - vit se - cu - la, Ab an - ti - quo
cri - mi - ne. Hæc est sca - la pec - ca - torum, per quam Christus rex cœ - lo -
rum Ad se tra - xit om - ni - a: For - ma cu - jus hæc os - ten - dit Quæ ter - ra -
rum com-pre-hen dit Qua-tu - or con - fi - ni - a. Non sunt no - va sa - cra -


men - ta, Nec re - cen - ter est in - ven - ta Cru - cis hæc re - li - gi - o : Is - ta
dul - ces a - quas fe - cit, Per hanc si - lex a - quas je - cit Mo - y - si of - fi -
ci - o. Nul - la sa - lus est in do - mo, Ni - si cru - ce mu - nit ho - mo
Su - per li - mi - na - ri - a : Ne - que sen - sit gla - di - um, Nec a - mi - sit
fi - li - um Quisquis e - git ta - li - a. Li - gna le - gens in Sa - re - pta
Spem sa - lu - tis est a - de - pta Pauper mu - li - er - cu - la : Si - ne li - gnis
fi - de - i Nec le - cy - thus o - le - i Va - let nec fa - ri - nu - la.
Ro - ma na - ves u - ni - ver - sas In pro - fun - dum vi - dit mer - sas U - na cum
Ma - xen - ti - o : Fu - si Thra - ces, cæ - si Per - sæ, Sed et par - tis dux ad -
ver - sæ Vic - tus ab He - ra - cli - o. In scri - ptu - ris sub fi - gu - ris Is - ta


la-tent, sed jam pa-tent Cru-cis be-ne-fi-ci-a: Re-ges credunt; hos-tes
ce-dunt So-la cru-ce Christo du-ce U-nus fu-gat mil-li-a. Is-ta
su-os for-ti-o-res, Semper fa-cit et vic-to-res, Morbos sa-nat et
lan-guo-res, Re-pri-mit dæ-mo-ni-a: Dat cap-ti-vis li-ber-ta-tem,
Vi-tæ confert no-vi-ta-tem Ad an-ti-quam di-gni-ta-tem Crux re-du-xit
om-ni-a. O crux li-gnum tri-um-pha-le Ve-ra mun-di sa-lus, va-
le In-ter li-gna nul-lum ta-le Fron-de, flo-re, ger-mi-ne: Me-di-ci-
na chris-ti-a-na Sal-va sa-nos, æ-gros sa-na Quod non va-let vis hu-
[ma-na Fit in tu-o no-mi-ne. As-sis-ten-tes cru-cis lau-di, Con-
se-cra-tor cru-cis au-di, At-que ser-vos tu-æ cru-cis, Post hanc vi-tam,







La belle prose qu'on vient de voir devint le modèle définitif de toutes celles qui furent composées dans les siècles suivants, particulièrement par saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure, Thomas de Celano et Jacques de Benedictis. Du premier l'on a la célèbre séquence *Lauda Syon*, qui se trouve dans son office de la fête du Saint-Sacrement (*in festo Corporis Christi*); de saint Bonaventure on a une prose de la sainte Croix où l'on ne remarque pas la hardiesse d'idées de celle du chanoine de Saint-Victor, mais dont la latinité est plus châtiée, plus harmonieuse. Sous le nom de Thomas de Celano est connue de tous l'énergique et sombre poésie de la prose des Morts, *Dies iræ, dies illa,* dont le chant est à la hauteur de l'œuvre du poëte. Nous croyons devoir rapporter ici ce que nous avons écrit ailleurs (1) concernant l'histoire de ce chant si beau et si admiré.

« Les opinions sont partagées sur l'auteur véritable de la prose « de la messe des Morts. Arnold Vajon (*de Ligno vitæ,* lib. V, c. 70) « dit que quelques auteurs l'ont attribuée à saint Grégoire, ce qui « n'est pas soutenable. Luc Wadding (2) rapporte que Benoît Gono- « nus, moine célestin, prétendait avoir trouvé des preuves que ce « chant célèbre a été composé par saint Bonaventure. D'autres assu- « rent que Matthieu d'Aquaporta, au diocèse de Todi, mort cardinal « en 1302, en fut l'auteur; d'autre part, les biographes de l'ordre « des Dominicains en font honneur, les uns à Humbert, général de « leur ordre, qui cessa de vivre en 1277, les autres à Latinus Fran-

(1) *Biographie universelle des musiciens*, 2e édit. Tom. II, p. 233 et suiv.
(2) *Script. Ord. Min.*, p. 323.

« gipani qui, devenu cardinal, sous le nom de *Urfiniis*, mourut en « 1295. Le P. Gandolfi (1) croit que ce sombre tableau des derniers « jours du monde est l'ouvrage d'Augustin (de la famille *Meschiatti*), « moine de l'ordre de Saint-Augustin, surnommé *Bugellense*, parce « qu'il était né à *Bugella* ou *Biella*. D'autres pensent que le cardinal « Malabranca, surnommé Orsini, du nom de sa mère, sœur du pape « Nicolas III, a écrit la poésie de cette pièce. Enfin, un grand « nombre d'écrivains, parmi lesquels on remarque Albizzi, connu « sous le nom de Bartolomeo de Pise (2), n'hésitent pas à déclarer « que Thomas de Celano en est l'auteur ; cependant il en est qui « croient qu'il n'en a composé que la mélodie, part qui serait en« core assez belle. Il y a lieu de faire à ce sujet une observation qui « pourrait peut-être concilier toutes les opinions, à savoir que les « idées exprimées dans la prose des Morts appartiennent évidem« ment à une époque antérieure au treizième siècle. Ces idées pre« naient leur source dans la tradition qui fixait la fin du monde « à l'an 1000. Une multitude de témoignages contemporains font « connaître la terreur générale qui avait saisi le monde chrétien « à l'approche de cette date fatale. Des pièces de poésie qui remon« tent au onzième siècle, et peut-être au dixième, contiennent des « prédictions relatives au terrible événement considéré comme pro« chain, et sont remplies d'images dont la plupart se retrouvent « dans le *Dies iræ*. M. Paulin Blanc, bibliothécaire de Montpellier, « en a publié une d'après un fragment de manuscrit provenant de « l'abbaye d'Aniane (3). Fauriel en a fait connaître une autre « d'après le manuscrit n° 1154 de la Bibliothèque nationale de « Paris, provenant de l'ancienne abbaye Saint-Martial de Limo« ges. Beaucoup d'autres variantes sur le même fond d'idées sont « répandues dans les séquantaires manuscrits des grandes bibliothè« ques de l'Europe.

« Des versions en partie différentes de la prose adoptée par l'Église « catholique sont aussi connues dès les quatorzième et quinzième « siècles. La première de ces versions est gravée sur une table de

(1) *Dissert. histor. de ducent. celeb. Augustin. scriptor.*, p. 76.

(2) *De conform. sancti Francisci*, part. II, p. 110.

(3) *Nouvelle prose sur le dernier jour, composée avec le chant noté vers l'an mil*, etc., publiée par M. Paulin Blanc. — Montpellier, 1847, in-4°.

« marbre, près du crucifix, dans l'église Saint-François, à Mantoue; « l'autre, attribuée à Félix Hammerlin, *cantor* de la grande église « de Zurich, mort en 1457, se trouve parmi les manuscrits d'Hottin- « ger, à la Bibliothèque Caroline de Zurich (1). Il est facile de dé- « montrer que la prose des morts n'est point antérieure au temps « où vécut Thomas de Celano : Bartholomé de Pise, qui termina « son livre des *Conformités de saint François avec Jésus-Christ*, en « 1399, est le plus ancien auteur qui en ait parlé, en l'attribuant « à ce moine de son ordre, mais sans affirmation (2). Cette prose « n'entra pas immédiatement dans la liturgie après qu'elle eut été « composée. Nous possédons un beau graduel manuscrit de la fin du « treizième siècle où ce chant ne se trouve pas dans la messe des « morts. Il n'est pas davantage dans les livres de chant du qua- « torzième siècle que nous avons eu occasion de voir, et, ce qui peut « paraître plus extraordinaire, c'est que les missels de Mayence 1482, « de Wurzbourg, 1486, de Freysing, 1487, et de Padoue, 1491, ne « le contiennent pas. Le plus ancien livre où nous l'avons trouvé est « un graduel manuscrit de la bibliothèque royale de Bruxelles, daté « de 1490. »

La prose entière de la table de Mantoue n'a point été admise dans le rite romain, et quelques strophes y ont été ajoutées d'après la version de Hammerlin, mais modifiées vers la fin. Les quatre premières strophes de la version de Mantoue, supprimées par l'Église, sont celles-ci :

Cogita anima fidelis
Ad quid respondere velis
Christo venturo de cœlis.

Cum deposcet rationem
Ob boni omissionem
Ob mali commissionem.

Dies illa, dies iræ,
Quam conemur prævenire
Obviamque Deo ire.

---

(1) Cf. Daniel, *Thesaurus hymnologicus*, etc., t. II, p. 103-131.

(2) Locum habet Celani de quo fuit frater Thomas qui mandato apostolico scripsit sermone polito legendam primam beati Francisci, et prosam de mortuis quæ cantatur in missa, *Dies iræ, dies illa*, etc. dicitur fuisse.
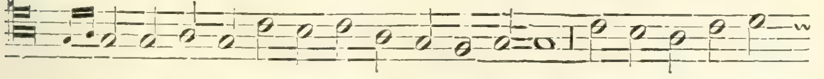
Seria contritione
Gratiæ apprehensione
Vitæ emendatione.

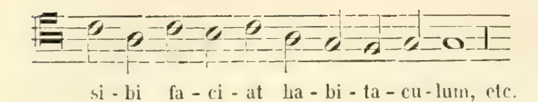
Dies iræ, etc.

Toutes les strophes, depuis *Oro supplex,* manquent dans la table de Mantoue, mais elles sont dans la version de Hammerlin, et celle-ci en a trois qui n'ont pas trouvé place dans le rite romain. De la strophe du *Lacrimosa,* l'Église n'a pris que deux vers, c'est-à-dire les deux premiers : il en est de même de la strophe *Judicandus homo reus;* elle se termine par *Pie Jesu Domine dona eis requiem,* qui ne se trouve pas dans les anciennes versions.

La séquence des sept douleurs de la Vierge Marie, *Stabat Mater dolorosa*, fut composée dans le quatorzième siècle par Jacques de Benedictis, dit *Jacopone,* frère mineur : on la considère à juste titre comme une œuvre parfaite en son genre. Ainsi que la prose des morts, elle ne fut pas admise sans modification dans la liturgie romaine. Les deux premières strophes sont semblables dans le texte original et dans le missel romain; mais de la troisième et de la cinquième le rite romain n'en fait qu'une, prenant des vers dans l'une et dans l'autre, et il supprime la quatrième. Les sixième, septième et huitième strophes du texte primitif deviennent les quatrième, cinquième et sixième du chant de l'Église. La neuvième strophe est supprimée; les quatre dernières sont conservées telles qu'elles existaient originairement.

La liturgie avait admis, dans le moyen âge, un grand nombre de proses ou de séquences; on en compte encore *quarante-trois* dans les graduels du treizième siècle : la plupart ont disparu successivement des missels manuscrits du quatorzième siècle et du quinzième. On ne trouve plus, dans les éditions de Mayence (1482), de Wurzbourg (1486), de Freysing (1487), et de Padoue (1491), que celles-ci : 1° *Victimæ Paschali laudes*, des fêtes de Pâques; 2° l'ancienne prose de Notker ou de son temps, pour le dimanche de la Pentecôte, *Sancti Spiritus adsit nobis gratia,* dont le chant commençait ainsi :

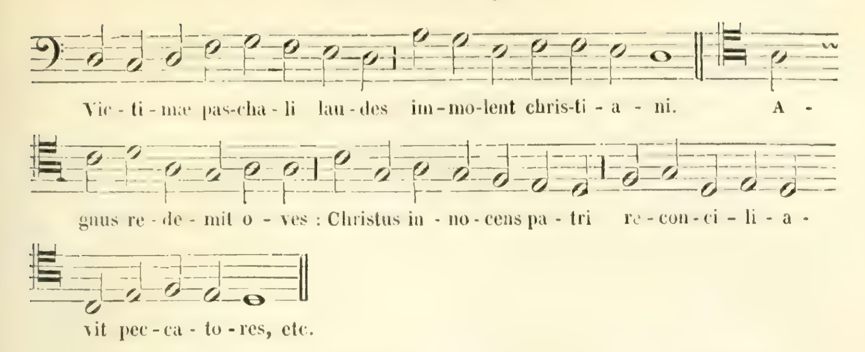




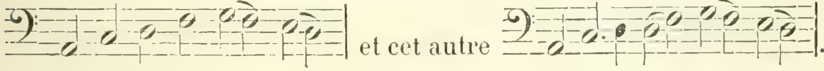
3° la séquence *Veni Sancte Spiritus,* qui se chantait dans l'octave de la même fête (les deux proses se trouvent encore dans le graduel imprimé à Venise par les Juntes, en 1572; depuis lors, l'ancienne prose *Sancti Spiritus* a disparu de la liturgie, et l'autre a pris sa place); 4° la séquence du Saint-Sacrement, *Lauda Sion Salvatorem;* 5° la séquence de la Sainte Vierge, *Verbum bonum et suave;* 6° la prose des Apôtres, *Cœli solemnitates;* 7° la prose des martyrs, *O Beata Beatorum martyrum certamina.* Ces trois derniers chants ont disparu du graduel réformé par Paul V (Rome, 1614). De toutes les proses du moyen âge, il n'en reste donc plus que cinq dans la liturgie romaine actuelle, à savoir: *Victimæ Paschali laudes; Veni Sancte Spiritus; Lauda Sion Salvatorem;* la prose des Morts, et le *Stabat Mater dolorosa.* Il ne nous appartient pas de rechercher les motifs des décisions de l'Église à ce sujet; cependant, au point de vue de la variété de caractère du chant ecclésiastique et du sentiment populaire, qui était saisissant dans les proses, nous pensons que leur suppression presque totale est regrettable.

Dans les proses conservées par l'Église, le chant de toutes les éditions modernes est altéré, sauf dans le graduel de Venise, 1572, où la tradition est pure. Dans tous les recueils de proses des dixième et onzième siècles, ainsi que dans les graduels des treizième, quatorzième et quinzième, toutes les proses ou séquences sont syllabiques; chaque syllabe n'a qu'une note et toutes les notes sont égales, sans aucune distinction prosodique : les notes finales seules de chaque verset étaient longues. C'est en cela précisément que consiste le caractère spécial de ce genre de pièces, lesquelles furent originairement destinées aux exercices religieux des familles chrétiennes. Il est donc certain que les passages de notes liées qu'y ont introduits des chantres ignorants, et que les éditeurs ont recueillis, sont autant d'altérations de la forme primitive et autant d'atteintes à la beauté de ces chants.

Prenons pour exemple, d'abord, la séquence *Victimæ Paschali laudes :* conformément à tous les manuscrits anciens, le graduel de Venise 1572 la note ainsi :

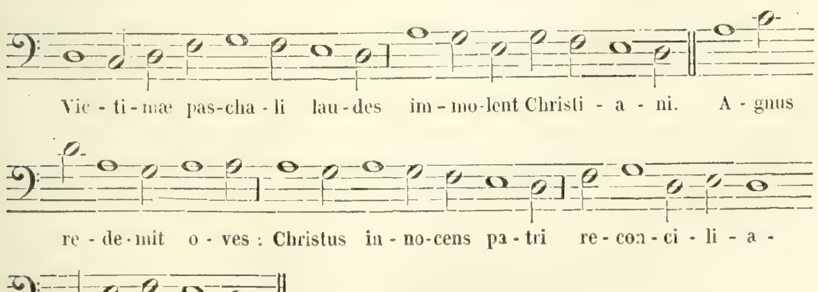


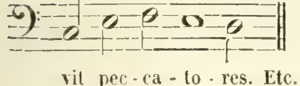
Le graduel réformé de Rome, 1614, altère peu cette tradition ; il a seulement une longue en certains endroits, par exemple, sur la première syllabe de *Victimæ* et sur la première de *immolent;* on y voit aussi peu de notes liées. Il n'en est pas de même dans le graduel publié à Paris, chez Ballard, en 1697, par les soins de Nivers : on ne sait pourquoi cet éditeur a suivi, en certains endroits, les règles de la quantité ou de la prosodie et les a négligées dans d'autres. Il a aussi des passages en notes liées, tels que celui-ci :



Ce n'est plus la prose des anciens temps : or, celle-là seule a une valeur réelle, parce qu'elle caractérise une époque.

Le graduel de Malines, 1848, est, pour les proses, la reproduction de l'édition de Rome, 1614. Quant au graduel publié à Paris, en 1852, par la commission mixte des archevêchés de Reims et de Cambrai, il présenta, dans sa version, l'anéantissement complet du caractère de la prose ; on en peut juger par ce qui suit :





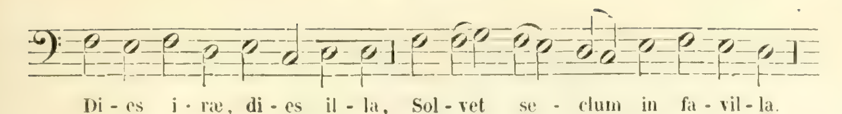
Tous ces rhythmes boiteux, mis à la place du puissant rhythme égal du moyen âge, sont déplorables. Les changements de notes ne sont pas moins malheureux. Sans parler des notes liées qui viennent par la suite, bien qu'il n'y en ait pas dans le chant primitif, on voit ici une triste répétition des mêmes notes sur *Christus innocens*, au lieu de cette belle phrase de l'original ·



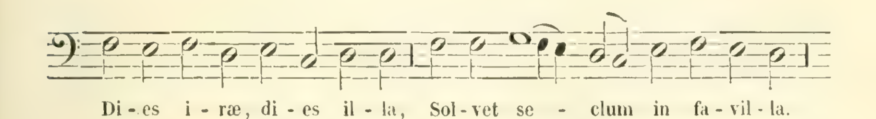
Christus in - no-cens pa - tri.

Nous aurions à faire des observations de même nature sur les altérations introduites dans les autres séquences; mais nous croyons que ce qu'on vient d'en voir suffit pour inspirer au lecteur la conviction que le rhythme syllabique à notes égales du moyen âge donne à ces chants un grand caractère, qui disparaît et fait place au ridicule, lorsqu'il est remplacé par le mélange informe de longues et de brèves qu'enfante la prosodie.

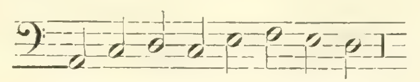
La prose des morts doit être considérée sous un autre aspect que les autres. A l'époque où sa composition paraît devoir être placée, les mœurs n'étaient plus ce qu'elles avaient été aux neuvième et dixième siècles, auxquels appartiennent beaucoup de proses contenues dans les recueils manuscrits. Aucune copie de cette prose ne nous est parvenue notée en neumes; tout porte à croire que c'est dans la notation du plain-chant qu'elle a été écrite originairement. Elle n'a donc pas été soumise aux altérations dont on voit les traces dans tous les chants anciens qui ont été transcrits d'une notation difficile à déchiffrer dans une autre qui n'avait pas tous les signes correspondants. D'autre part, la musique n'était plus, dans la seconde partie du treizième siècle, ce qu'elle avait été au neuvième : il y avait alors un commencement d'art et les formes du chant avaient été modifiées. Aucune version absolument syllabique de la prose des morts n'étant parvenue jusqu'à nous, il y a lieu de croire que les liaisons de notes que nous voyons dans toutes les éditions y ont été mises par l'auteur du beau chant de cette séquence. Cependant on trouve dans ces éditions des variantes qui ne devraient pas exister. Le manuscrit du graduel de 1490, qui est à la Bibliothèque royale de Bruxelles, a la version suivante du commencement, laquelle se trouve aussi dans les éditions françaises et paraît être la meilleure :
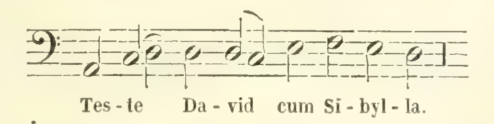


Cependant le graduel de Rome, 1614, et celui de Malines, 1848, ont cette autre leçon dans laquelle le grand caractère du chant est sensiblement altéré :



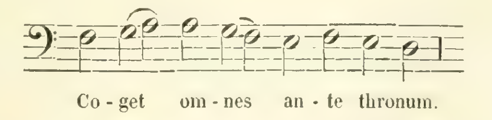
Par contre, ces graduels, d'accord avec le manuscrit de Bruxelles, ont cette excellente version de la fin du verset :
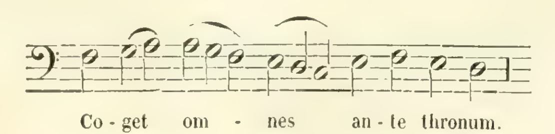


tandis que le graduel de Paris, 1697, et celui de la commission mixte de Reims et de Cambrai ont cette forme fade :



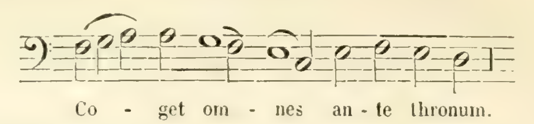
Ces altérations sont toutefois peu de chose en comparaison de celle qu'on trouve dans la troisième strophe de cette forme simple du manuscrit de Bruxelles :
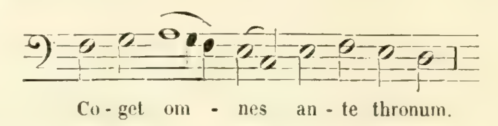


Voici ce que font de ce passage les graduels français :



Le graduel de Rome, 1614, a cette autre version :



et celui de Malines celle-ci :



De pareilles altérations ne sont pas un médiocre sujet d'étonnement : la témérité des chantres ou des éditeurs qui les ont imaginées et le mauvais goût qu'on y remarque ne sont pas les seules causes de cet étonnement; on se demande, avant tout, ce qui a pu faire considérer comme nécessaires des changements dans la forme donnée par l'auteur à sa mélodie. Or cette question est destinée à rester sans réponse. En disant que les altérations du chant primitif sont l'effet du caprice des exécutants on n'explique rien, car pourquoi le caprice en présence du chant authentique? Si ce chant était confié par la tradition à la mémoire des chantres, tout serait expliqué, la mémoire étant infidèle; mais il n'en est pas ainsi : partout les livres de chant sont dans le chœur des églises. Nous aurons occasion de revenir sur ce sujet, dans le cinquième volume de notre histoire, en traitant de la substitution de la notation dite *du plain-chant* à l'ancienne notation des neumes.

En terminant ce dixième livre, nous nous demandons si nous avons rempli toute notre tâche d'historien du chant des églises chrétiennes depuis leur origine; non pour nous féliciter du résultat de notre travail, mais pour nous assurer que nous n'avons rien négligé d'essentiel. Eh bien, nous croyons pouvoir dire avec assurance que nous n'avons reculé devant aucune des graves difficultés du sujet; que nous les avons sondées dans toute leur profondeur, et que nous en avons donné des solutions non clairement aperçues jusqu'à ce jour. Que ces solutions ne soient pas acceptées par tous comme inattaquables, c'est à quoi nous devons nous attendre; mais nous avons étudié le sujet assez longtemps et avec assez de soin, pour oser déclarer que nos convictions sont inébranlables.

LIVRE ONZIÈME.

SITUATION DE LA MUSIQUE EN EUROPE, DEPUIS LE CINQUIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU ONZIÈME.

INTRODUCTION.

LA MUSIQUE CHEZ LA RACE CELTIQUE. — GAULOIS. — BRETONS DE L'ARMORIQUE. — CAMBRIENS OU WELCHES DU PAYS DE GALLES. — HIBERNI OU IRLANDAIS. — ÉCOSSAIS. — TONALITÉ DE LA MUSIQUE; CHANTS; INSTRUMENTS DE CES PEUPLES.

Les Gaulois n'ont eu pour historiens que les Grecs et les Romains; nous ne les connaissons que par eux dans l'antiquité; il est donc permis de croire que nous n'en possédons pas une histoire impartiale. Les Romains n'avaient pu oublier qu'aux plus beaux temps de la République ils furent vaincus par ces Gaulois et mis à rançon par eux dans Rome même, et la Grèce avait conservé le souvenir, mêlé de terreur, de l'invasion gauloise et du pillage de Delphes. Pour les Romains comme pour les Grecs, les Gaulois n'étaient que des barbares : pour l'objet de notre Histoire, nous avons à examiner jusqu'à quel point cette opinion était fondée.

§ I. — Gaulois.

Leurs bardes. — Rien n'est resté de leurs chants. — Instruments.

A la première époque de leur apparition sur la scène du monde, les Gaulois se font remarquer comme une race essentiellement guerrière et conquérante. Fixés, avant les temps historiques, dans la Gaule transalpine, ils avaient pour limites, au nord et à l'est, le Rhin et les Alpes; au sud, la Méditerranée et les Pyrénées; à l'ouest, l'Océan. Les Celtes, ancètres des Gaulois, avaient opéré de grands

mouvements de translation et de conquête dont nous n'avons pas à nous occuper pour le sujet de notre ouvrage. La première expédition lointaine des Gaulois qui s'y rattache, comme on le verra par la suite, se fit dans l'année 587 avant l'ère chrétienne, sous la conduite d'un chef nommé Sigovèse; la nécessité de soulager le pays d'un excès de population en fut la cause. L'émigration se fraya la route d'un côté par le cours supérieur du Rhin et la forêt Hercynienne (la forêt Noire), de l'autre, vers les Alpes illyriennes, culbutant et exterminant les peuples qui essayaient de l'arrêter. Une autre émigration gauloise, dirigée par Bellovèse, se rendit en Italie à la même époque, et, trouvant dans les vastes plaines situées entre les Alpes, l'Adriatique et l'Apennin, des moyens abondants de subsistance, elle s'y établit et finit par en bannir la domination étrusque et y fonder la Gaule cisalpine. Environ deux siècles plus tard, une armée de Gaulois cisalpins, sous la conduite de *Brennus* ou *Brenn*, franchit l'Apennin et fit des conquêtes dans l'Italie centrale. Arrivée sur les bords de l'Allia, à quinze lieues de Rome, elle y rencontra l'armée romaine, la mit en fuite (389 ans avant J.-C.), et entra sans résistance dans la ville éternelle, triomphante jusqu'alors de tous ses ennemis. On connaît le récit éminemment dramatique de ces événements mémorables, par Tite-Live (l. V, 37-48).

Les Gaulois qui s'étaient établis dans les Alpes illyriennes et sur les bords du Danube, vers le commencement du sixième siècle avant l'ère chrétienne, ne firent pas moins de ravages dans la Grèce que les Cisalpins à Rome. Après la mort d'Alexandre, ils entrèrent dans la Macédoine par la Thrace, défirent l'armée que leur opposa Ptolémée et anéantirent la fameuse phalange macédonienne qui, sous les règnes de Philippe et de son fils, avait été la terreur de la Grèce et de l'Asie. S'ils ne triomphèrent pas de toute la Grèce, ils la mirent du moins fort près de sa perte, dans la période de 279 à 243 avant J.-C. Ayant passé dans l'Asie Mineure à la même époque, ils y fondèrent l'État indépendant gallo-grec qui prit d'eux le nom de *Galatis*. Lee Galates ont été du nombre des premiers peuples de l'Asie Mineure qui se sont convertis au christianisme.

Par les grands événements de l'histoire du monde ancien que nous venons d'indiquer sommairement, les Grecs et les Romains ont pu apprécier, jusqu'à certain point, le caractère et les mœurs de ces Gaulois qui avaient mis en péril leur existence politique et sociale, mais

ils n'ont pu savoir ce que ces mêmes hommes deviendraient sous l'influence de la civilisation. Qu'ils aient porté dans leur jugement un esprit dégagé de tout sentiment de haine et d'orgueil national blessé, on ne peut guère s'y attendre; ils n'en parlent, en effet, que comme de barbares auxquels ils n'accordent d'autre qualité que la bravoure; ils vont plus loin, car ils les calomnient en leur attribuant des vices étrangers à la race celtique et que l'histoire reproche précisément aux Grecs et aux Romains de l'Empire. Les esprits les plus élevés se laissent même dominer par le souvenir de l'humiliation de Rome, et l'on voit Cicéron refuser aux Gaulois tout sentiment de justice et de piété, toute connaissance de ce qui est saint et sacré, parce qu'ils ont fait l'assaut du Capitole consacré à Jupiter (1). D'autre part, Strabon va jusqu'à représenter nos ancêtres comme dépourvus d'intelligence (2); ce qui s'éloigne fort de ce qu'à bon droit on a appelé l'*esprit gaulois*. Il y a plus de justesse dans les appréciations des écrivains de l'antiquité, lorsqu'ils reprochent au caractère gaulois l'inconstance ou mobilité d'esprit, la légèreté, la vanité, la curiosité enfantine et les excès d'emportement. En ce qui concerne certains faits, nous devons également accepter comme vrai ce qu'ils nous apprennent; par exemple, le peu que nous savons de la musique des Gaulois ne nous est connu que par eux, ainsi qu'on le verra par nos citations. Cependant, si nous voulons éviter la confusion sur ce sujet, nous devons faire d'abord une distinction nécessaire entre les descendants des Celtes de race pure et ceux chez qui deux races d'organisation différente s'étaient fondues en une seule; car l'aptitude musicale n'était pas égale chez les uns et les autres.

Quels étaient donc ces peuples divers occupant le territoire de la Gaule? Jules César, qui les connut si bien, va faire à cette question une réponse catégorique; voici ses paroles : « Toute la Gaule est di-
« visée en trois parties, dont l'une est habitée par les Belges, l'autre
« par les Aquitains, la troisième par ceux qui se nomment *Celtes*
« dans leur langue, et qui, dans la nôtre, sont appelés Gaulois. Ces
« nations diffèrent entre elles par le langage, les mœurs et les lois.
« Les Gaulois sont séparés des Aquitains par la Garonne, et des Belges

(1) *Pro Font.* 12 et 13.
(2) Liv. IV, p. 102, 104.

« par la Marne et la Seine (1). » Remarquons toutefois qu'en divisant les habitants de la Gaule en trois peuples différents de nom, de langage, de mœurs et de lois, César les réunit dans la suite de ses Mémoires sous le nom générique de *Galli* (Gaulois), qui répond à celui de Celtes. Ces Celtes, suivant les témoignages de César et de Strabon (2), ne sont autres que ces Gaulois de haute taille, à tête allongée et à longs cheveux blonds qui firent appeler *Gaule chevelue* (*Gallia comata*) le territoire qu'ils habitaient. Ceux-là représentent la race celtique pure : toutefois ce n'est pas à dire qu'eux seuls étaient les descendants des Celtes primitifs, car ceux-ci peuplèrent non-seulement la Gaule, mais une partie de l'Espagne ou Ibérie, où leur nom se transforma en celui de Celtibériens, après qu'ils eurent vaincu les premiers habitants de ce pays et se furent mêlés à eux. Dans l'Aquitaine, ce fut aux Ligures qu'ils s'unirent. Ces Ligures, peuple montagnard de taille médiocre, mais vigoureux, alertes et braves, avaient la tête ronde, les cheveux bruns, l'œil noir, perçant et l'esprit vif. Du mélange de ces races se forma, dans la suite des temps, celle des Aquitains.

Un savant numismate de ces derniers temps (3) a nié l'union des Celtes avec les habitants primitifs de l'Espagne, que Guillaume de Humboldt assimile aux Basques. Le savant dont nous parlons s'est persuadé que les Celtes et les Ibères ont pu vivre en bonne intelligence les uns près des autres, mais continuant à parler leur langue propre et ne se confondant point en un seul peuple. Cette opinion est contredite par le passage suivant de Diodore : « Des Ibères et des « Celtes, après s'être fait la guerre pour se disputer leurs territoires, « la terminèrent par un traité dans lequel il fut convenu qu'ils ha- « biteraient ensemble la contrée en litige ; et comme, à la suite de « cet arrangement, ils s'unirent réciproquement par des mariages, « ils se confondirent bientôt en un seul peuple qui, de ce mélange, « prit le nom de *Celtibère* (4). » Un passage de Martial fournit une

(1) Gallia est omnis divisa in partes tres, quarum unam incolunt Belgæ, aliam Aquitani, tertiam, qui ipsorum lingua, Celtæ, nostra Galli appellantur. Hi omnes lingua, institutis, legibus inter se differunt. Gallos ab Aquitanis Garumna flumen, a Belgis Matrona et Sequana dividit. — *De Bello Gall.*, I, 1.

(2) Strab., liv. IV, p. 176.

(3) M. Boudard, *Numismatique ibérienne*, p. 143.

(4) Οὗτοι γὰρ τὸ παλαιὸν περὶ τῆς χώρας ἀλλήλοις διαπολεμήσαντες, οἵ τε Ἴβηρες κα οἱ

autre preuve de la réalité de ce grand fait ethnogénique. On sait que ce poëte était né, dans l'année 43 de l'ère chrétienne, à Bilbilis en Espagne ; or, parlant de sa propre origine, il dit : « Nous, enfants « de la Celtique et de l'Ibérie, ne rougissons pas d'exalter, dans des « vers reconnaissants, les noms quelque peu durs de notre terre « natale (1). » On sait aussi par Strabon que les plus anciens géographes prolongeaient l'Ibérie au nord de la chaîne des Pyrénées, dans toute la partie de la Gaule située entre les deux golfes appelés aujourd'hui de Gascogne et de Lyon (2). Or, les Ligures occupaient le versant septentrional des Pyrénées : ce fut là que s'accomplit leur mélange avec les Celtes, d'où naquirent les Aquitains (3).

Dans l'année 600 avant Jésus-Christ, un marchand phocéen, *Euxène,* ayant abordé à l'est du Rhône et y ayant trouvé un port pour son vaisseau, le chef ou roi des Ségobriges, tribu gauloise non mêlée aux Ligures, lui fit bon accueil et lui concéda une presqu'île, pour y bâtir une ville dont les murs ne tardèrent pas à s'élever et qui reçut le nom de *Massilia,* changé longtemps après en celui de *Marseille.* Devenue florissante, la colonie grecque, qui occupait cette ville et le territoire environnant, contribua puissamment à civiliser l'Aquitaine, qui, pendant une longue période, se montra plus avancée que les populations des autres parties de la Gaule.

Les écrivains de l'antiquité représentent les Gaulois comme ayant, pour la musique, un penchant qui allait jusqu'à la passion. Dans une description de la terre, en vers, attribuée par quelques érudits au géographe Scymnus de Chio, on voit que ceux qui avaient été civilisés par les Grecs de *Massilia* étaient particulièrement sensibles au chant, et qu'ils se réunissaient pour leurs assemblées publiques aux

---

Κελτοὶ, καὶ μετὰ ταῦτα διαλυθέντες καὶ τὴν χώραν κοινῇ κατοικήσαντες, ἔτι δ' ἐπιγαμίας πρὸς ἀλλήλους συνθέμενοι, διὰ τὴν ἐπιμιξίαν ταύτης ἔτυχον τῆς προσηγορίας. Lib. V, 33.

(1) Lib. IV, 55.

(2) Strab. Lib. III, p. 167.

(3) M. Roget, baron de Belloguet, établit que les Ligures occupaient toute la Gaule avant l'arrivée des Celtes dans cette partie de l'Europe, que ces Ligures étaient d'une taille au-dessous de la moyenne, et qu'ils avaient la tête ronde et les cheveux hauts ou noirs (*Ethnogénie gauloise, troisième partie, Paris,* 1868, *passim*). Nous n'avons pas d'opinion à émettre sur des questions de cette nature ; cependant nous demanderons, si les deux races se mêlèrent, comme le croit l'érudit français, comment il se fait que les Gaulois du nord continuèrent d'être ces géants à chevelure blonde que nous voyons dans l'histoire, tandis que les Aquitains, provenus évidemment du mélange, étaient devenus plus petits, avaient la tête arrondie et les cheveux bruns.

sons des instruments (1). Convaincus, par leurs traditions religieuses, qu'après leur mort ils renaîtraient sous leur forme première dans un autre monde meilleur, ils entonnaient à la guerre des chants héroïques où était exaltée la gloire d'une belle mort dans les combats (2). De là cette bravoure indomptable qui leur faisait affronter, presque nus, les plus grands périls vis-à-vis d'ennemis couverts de fer et armés d'épées mieux trempées. Ces chants, qu'ils disaient en chœur dans leur marche, frappaient de terreur les autres populations : « Partout, dit Tite-Live, en face et autour des Romains, le pays était « couvert d'ennemis (gaulois); et cette nation, d'humeur bruyante « et tumultueuse, faisait entendre au loin l'horrible sonorité de « ses chants sauvages et de ses bizarres clameurs (3). »

On sait quelle fut la célébrité des bardes gaulois, lesquels formèrent une des classes des druides, prêtres de leur sanguinaire religion. Ces bardes, poëtes et musiciens, composaient des hymnes ou chants religieux, ainsi que des poésies lyriques à la louange des plus braves guerriers, qu'ils chantaient en s'accompagnant d'un instrument de musique. Toutefois ce n'était pas toujours l'éloge qu'ils décernaient, car ils avaient aussi des vers diffamatoires contre ceux qui s'étaient rendus coupables de quelque action répréhensible. Ces chants produisaient la plus vive impression sur les Gaulois et leurs auteurs étaient entourés du respect de toute la nation. Il y a sur cela quelques beaux vers de Lucain, parlant du départ de César pour la guerre civile d'Italie, qui laissait respirer la Gaule : « Vous aussi, « par qui revivent les fortes âmes disparues dans les combats, chan- « tres, dont la louange donne l'éternité, bardes ! vous ne craignez « plus de répéter vos hymnes (4). »

Suivant Posidonius, cité par Athénée, les bardes n'auraient pas été ces chantres druidiques qu'entourait une haute considération chez les Celtes ou Gaulois, mais plutôt des poëtes parasites, que les

---

(1) *Perieges.*, v. 186.

(2) Ælien, *Var.*, *hist.*, lib. XII, 23.

(3) *Histor.*, V, 37 :

Jam omnia contra circaque hostium plena erant; et nata in vanos tumultus gens, truci cantu clamoribusque variis, horrendo cuncta compleverant sono.

(4) *Phars.*, lib. I, v. 442-445 :

Vos quoque, qui fortes animas, belloque peremptas,
Laudibus in longum vates demittitis ævum,
Plurima securi fudistis carmina, bardi.

chefs emmenaient dans leurs expéditions guerrières, pour qu'ils chantassent leurs louanges, et qu'ils nourrissaient (1). Nous ne savons rien de ce Posidonius et nous ignorons l'époque où il vécut, mais nous savons qu'Athénée écrivit sa compilation dans le troisième siècle de l'ère chrétienne ; or, depuis trois cents ans environ, il n'y avait plus ni druides ni bardes religieux, César ayant anéanti cette caste. D'ailleurs, au troisième siècle, la Gaule était chrétienne. Par habitude, on avait continué d'appeler *bardes* des chantres improvisateurs peu soucieux de leur dignité et qui consentaient à jouer le rôle misérable de flatteurs parasites ; mais il ne faut pas les confondre avec les bardes de l'ancienne Gaule indépendante. Les historiens parlent de chefs gaulois qui avaient à leur solde un certain nombre de ces bardes dégénérés.

La religion druidique proscrivait l'usage de l'écriture pour tout ce qui avait rapport au culte et à l'enseignement : tout devait être confié à la mémoire des prêtres, des sacrificateurs, des bardes et des instituteurs. C'est à cette cause que doit être attribuée la perte de toute la poésie bardique, et avec elle de toutes les mélodies gauloises. Rien n'a été conservé de ces chants par les écrivains grecs et romains : ils n'en ont même pas donné d'analyse. En faisant la conquête de la Gaule, les Romains, qui n'oublièrent jamais leur humiliation dans la prise de Rome par les Gaulois, n'y virent que l'occasion de la vengeance et l'avantage d'exploiter à leur profit les ressources d'un pays riche : ils ne s'occupèrent ni de la poésie ni de la musique des vaincus. Cependant ils ont dit quelque chose des fêtes de musique et des danses religieuses des Aquitains et des Celtibères ; mais cette mention, faite en termes généraux, est tout ce qu'on en connaît. Les seules choses sur lesquelles des renseignements soient parvenus jusqu'à nous, sont les instruments de musique des Gaulois. Ils étaient de deux espèces : la première servait à l'accompagnement du chant des bardes. Diodore dit à ce sujet : « Il « se trouve chez eux (les Gaulois) des poëtes qu'ils appellent bardes « et qui, en s'accompagnant sur un instrument semblable à notre « lyre, chantent les vers qu'ils ont composés, etc (2). » L'exactitude de ses paroles est démontrée par plusieurs médailles gauloises, pu-

(1) Athén., liv. VI, c. 12, p. 246.
(2) *Histor.*, lib. V, 31.

bliées par M. Eugène Hucher (1), et d'après lesquelles nous reproduisons ici deux modèles de ces lyres. La première, n° 1, se trouve sur trois médailles d'or des Arvernes (Auvergnats) : sur ces médailles, les lyres ont la même forme et trois cordes chacune. Les médailles sont de l'époque de César. L'autre lyre, n° 2, est prise d'une médaille d'or de l'Armorique et appartient aux Redons et Vénètes. Le corps sonore est d'une forme singulière : l'instrument a aussi trois cordes. L'époque de cette médaille est antérieure à César.

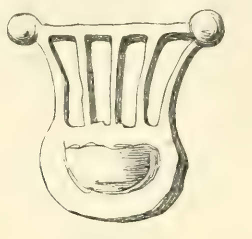


Fig. 1.



Fig. 2.

Il est peu vraisemblable que la lyre ait été originairement un instrument celtique ; on ne la trouve ni dans l'île de Bretagne ni chez les Celtibères : tout porte à croire que cet instrument fut introduit dans la Gaule par la colonie grecque de Marseille, six cents ans avant J.-C., car la lyre à trois cordes est celle des premiers temps de la Grèce.

L'autre instrument gaulois dont parlent les écrivains de l'antiquité est la trompette : elle était peu longue et rendait conséquemment des sons aigus. Les Gaulois avaient toujours un grand nombre de ces instruments, vraisemblablement non accordés, d'après ce que rapportent ces écrivains de leur effet ; voici ce qu'en dit Diodore : « Les trompettes dont ils se servent leur sont propres ; elles ont quel- « que chose de barbare et rendent un son épouvantable qui accroît « le tumulte des armes (2). » Hésychius et Eustathe nous ont conservé le nom celtique de la trompette gauloise ; le premier l'appelle *karnon* (3) ; l'autre la nomme *karnyx*. Eustathe ajoute au nom de l'instrument cette description : *Cette trompette était courte et de métal fondu ; son pavillon, ou l'ouverture par laquelle le son se répandait*

---

(1) *L'Art gaulois, ou les Gaulois d'après leurs médailles.* Paris, 1868.

(2) Lib. V, 30.

(3) *Lexic. voce* Κάρνον.

dans l'air, avait la forme de quelque animal sauvage ; l'embouchure était de plomb (1). Polybe (2) semble distinguer deux sortes d'instruments de ce genre chez les Gaulois, lorsqu'il dit que leurs joueurs de buccin et de trompette (βυκανητῶν καὶ σαλπιγκτῶν) formaient une multitude innombrable (ἀναρίθμητον) : il y a lieu de croire qu'il a confondu le pavillon de la trompette gauloise, en forme d'animal, avec celui de la *buccina* romaine, qui se terminait d'une manière analogue.

Les deux instruments gaulois qui viennent d'être décrits sont les seuls dont il soit fait mention par les écrivains grecs et romains ; s'il y en eut d'autres dans la Gaule devenue romaine et civilisée, ce ne fut que plus tard, comme nous le ferons voir. Dans son *Histoire des Gaulois*, M. Amédée Thierry, parlant des bardes, écrit cette phrase : « En chantant, ils s'accompagnaient sur un instrument appelé *rotte*, « qui avait beaucoup de ressemblance avec la lyre des Hellènes (3). » Le même historien, expliquant sa phrase dans une note, dit qu'on appelait *rotte*, dans le moyen âge, *une espèce de vielle dont les ménestrels se servaient*. Nous examinerons tout à l'heure ce que c'était que cette *rotte* dont parle M. Thierry, mais nous devons d'abord faire remarquer qu'il appuie ses paroles de la citation du texte de Diodore ; lequel dit *un instrument semblable à notre lyre* (4) : or, cet instrument n'est autre que la lyre elle-même représentée sur les médailles gauloises : il n'est pas là question de la *rotte*. C'était, dit l'historien, une sorte de vielle que jouaient les ménétriers au moyen âge ; mais comment la vielle aurait-elle eu beaucoup de ressemblance avec la lyre des Hellènes ? Quel rapport y a-t-il entre elles ? Ce n'est pas tout, car la *rotte*, comme nous le démontrerons en son lieu, n'avait aucun point de ressemblance avec la vielle ; puisque c'était un instrument à cordes pincées. Par la vielle, M. Thierry entend un instrument du genre des violes, puisqu'il en fait un rapprochement avec le *crouth* gallois dont on aura plus loin la description : on voit que, dans tout cela, il n'y a que confusion. La soumission absolue de la Gaule à l'empire romain, ou, en d'autres termes, l'époque gallo-romaine, commença au règne de Vespasien, dans l'année 70 de l'ère

---

(1) Eustathe, *ad Iliad.* XVIII, p. 1189.
(2) *Histor.*, lib. II, 29.
(3) T. I, p. 502, 5e édit.
(4) Ὄργανα ταῖς λύραις ὅμοια.

chrétienne : sa durée fut d'environ trois siècles et demi ; or, dans ce long espace, où furent produites tant d'œuvres littéraires et historiques, aucune mention n'est faite d'un instrument à archet. A la fin du sixième siècle seulement Venance Fortunat, évêque de Poitiers, mort en 609, parle, dans un de ses poëmes élégiaques, du *crouth*, instrument de ce genre en usage chez les bardes bretons. Le poëte rend le nom celtique de cet instrument par le mot *chrotte*, dans deux vers latins dont le sens est : « Le Romain t'applaudit sur la lyre, le « Grec te chante avec la cithare, le Barbare avec la harpe et le *crouth* « *breton* (1). » C'est cet instrument à archet qui, le premier, paraît en Europe : on ne l'y aperçoit pas avant la mention qu'en fait Venance Fortunat.

§ II. — Bretons de l'Armorique. — Leurs instruments. — Leurs chants.

Les habitants de l'Armorique étaient Celtes de race primitive et Gaulois chevelus. Cette grande contrée de la Gaule subit le sort du reste du pays et devint la proie des Romains, après une énergique et longue résistance. Aux cinquième et sixième siècles, une foule de Bretons, dont le nombre est porté à cent mille par les historiens anglais, allèrent se réfugier dans l'Armorique, près des anciens habitants gaulois, fuyant la barbare domination des Saxons et des Angles. Ce furent ces étrangers qui, dans la suite des temps, occasionnèrent la substitution du nom de *Bretagne* à celui d'*Armorique*.

Comme les autres Gaulois, les peuples qui habitaient ce pays avaient un goût passionné pour le chant et pour la musique des instruments. Leurs médailles font voir qu'ils possédaient aussi des lyres à trois cordes dont le corps sonore avait une forme inusitée. Leurs trompettes étaient petites et rendaient des sons aigus. Il y a lieu de croire qu'ils reçurent des Cambriens Bretons le *crouth* à trois cordes, appelé *crouth trithant*, car c'est de ces Bretons et de leur instrument que parle l'évêque de Poitiers, à la fin du sixième siècle. Le nom gallois de cet instrument *crwth* vient du celtique primitif *cruisigh*, musique, qui tire lui-même son origine du sanscrit *krus'* crier, produire

(1) Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
Græcus achilliaca, chrotta britanna canat.

des sons puissants. Un manuscrit du onzième siècle, dont nous avons déjà parlé, lequel provient de l'abbaye Saint-Martial de Limoges et qui est à la Bibliothèque nationale, sous le n° **1118**, contient quelques figures d'instruments grossièrement dessinées, parmi lesquelles il s'en trouve une qui représente un personnage couronné, lequel tient de la main gauche un *crouth* à trois cordes, qu'il joue avec l'archet, de la main droite. Nous reproduisons ici cette figure :



Fig. 3.

L'instrument se reconnaît à l'échancrure par où passe la main pour poser les doigts sur les cordes. Une autre représentation du *crouth trithant* se voit parmi les ornements extérieurs de l'abbaye de Melross, en Écosse, qui fut bâtie dans les premières années du quatorzième siècle, sous le règne d'Édouard II : il était donc encore en usage à cette époque. La figure du manuscrit démontre que l'instrument gallois avait non-seulement pénétré dans l'Armorique, mais

que son usage s'était même étendu dans la Gaule méridionale. L'érudit à qui l'on est redevable de l'intéressante publication des chants populaires de la Bretagne, M. Hersart de la Villemarqué, a cru retrouver le *crouth trithant* dans les mains des *barzou*, bardes mendiants de la Bretagne au moyen âge, lorsqu'il s'est exprimé en ces termes : « Ils s'accompagnent des sons très-peu harmonieux d'un « instrument de musique à trois cordes, nommé *rebek*, que l'on tou- « che avec un archet, et qui n'est autre que le *krouz* ou *rote* des « bardes gallois et bretons du sixième siècle (1). » On voit deux erreurs capitales se produire dans ce passage : la première, empruntée à Bottée de Toulmon (2), consiste à confondre le *crouth*, instrument à archet, avec la *rotte*, instrument à cordes pincées; l'autre est l'assimilation du *rebec*, violon rustique du moyen âge qui appartient à une autre classe d'instruments dont la construction est d'un système différent, et dont le principe se trouve dans le *rebab* arabe (3). Le *rebec* fut, sans aucun doute, en usage chez les chanteurs populaires de la Bretagne, mais ce ne fut qu'après que le *crouth* ou *crouz* eut cessé de l'être (4).

Si la lyre fut l'instrument qui accompagnait le chant des bardes avant César et, plus tard, chez les Gallo-Romains, elle fut remplacée avec avantage par la harpe galloise, au sixième siècle et dans les suivants, car celle-ci est mentionnée dans les chants des Gaulois-Armoricains dès la fin de ce même siècle. Nous voyons la harpe nommée dans le vieux chant de *Merlin-Barde*, où il est dit :

« Si tu m'apportes la harpe de Merlin, qui est tenue par quatre chaînes d'or fin :
« — Si tu m'apportes sa harpe, qui est au chevet de son lit ; —
« Si tu viens à bout de la détacher ; alors, tu auras ma fille... peut-être (5). »

Quelle était la forme de cette harpe au temps des bardes armoricains et bretons? Aucune réponse satisfaisante ne pourrait être faite à cette question, si on la cherchait chez les écrivains anglais qui se sont occupés de l'histoire des bardes gallois et irlandais (6), les

(1) Barzar-Breiz, *Chants populaires de la Bretagne*, Introduction, p. 34, 5e édit.

(2) *Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge*, p. 36.

(3) Voir au deuxième volume de notre Histoire, p. 142-146.

(4) Le nom du *rebec*, en bas-breton, est *rebet*, et celui qui joue de cet instrument est appelé *rebeter*, *Dictionnaire de la langue bretonne*, par D. Louis Le Pelletier, col. 741. — Voir aussi le *Dictionnaire étymologique* de Ménage, au mot *Rebec*.

(5) *Chants populaires de la Bretagne*, t. I, p. 109.

(6) *Musical and poetical relicks of the welsh bards, preserved by tradition and authentic manuscripts, from very remote antiquity, etc., by Edward Jones*, Londres, 1794, 1 vol. in-fol.

modèles qu'ils ont recueillis et publiés appartenant à des époques plus rapprochées de nous; mais nous la trouvons dans le même manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 1118) qui nous a donné la représentation d'un personnage jouant du *chrouth trithant;* nous y trouvons aussi celle d'un joueur de harpe, dont l'instrument a une simplicité primitive plus en rapport avec l'état peu avancé de l'industrie et de l'art à l'époque dont il s'agit. Cette harpe est montée de dix cordes. Nous la reproduisons ici :



Fig. 4.

— *The Bardic museum of primitive british literature, and other admirable rarities, etc., by Edward Jones*, Londres, 1802. 1 vol. in-fol. — *Welsh Archæology*, tom. III. — *Historical Memoirs of the irish Bards, etc., by Joseph C. Walker*, Dublin, 1786, 1 vol. in-4°. — *An historical inquiry respecting the performance on the harp in the Highlands of Scotland, etc., by John Gunn.* Edinburgh, 1807, 1 vol. in-4°. — *The ancient Music of Ireland, by Edward Bunting*, Dublin, 1840, 1 vol. in-4°. — *History of the rise and progress of Music* (Extraite de l'*Encyclopedia Londinensis*), 1 vol. in-4°, Londres, 1818.

Au nombre des instruments de musique qui ont été connus des Gaulois-Armoricains, dans les anciens temps, ou du moins au moyen âge qui, comme on sait, commence au dixième siècle, on trouve la cornemuse, dont le nom gallo-breton est *binviou* ou *biniou :* on la rencontrait particulièrement chez les Vénètes (1). On trouvait aussi chez ces peuples de la Gaule la *bombarde*, instrument grave du genre des hautbois : il en était originaire ainsi que son nom, formé de *bom*, son, et de *barz*, chant, barde et joueur d'instruments(2). La bombarde était encore en usage en France au commencement du dix-huitième siècle.

La perte si regrettable des chants bardiques chez la plupart des peuples gaulois de l'époque druidique ne s'est pas étendue jusqu'à l'Armorique : là, il s'en est heureusement conservé traditionnellement qui offrent un grand intérêt par les sujets, par les formes poétiques et par la musique. Le caractère éminemment patriote des Gallo-Bretons, la simplicité de leurs mœurs et leur attachement inaltérable aux anciens usages, ont été les causes conservatrices de ces chants antiques. Tandis que le latin était devenu la langue habituelle dans la plus grande partie de la Gaule romaine et avait fait oublier l'idiome gaulois, les Armoricains étaient restés fidèles à leur dialecte celtique, qu'ils parlent encore, sauf certaines modifications produites par le temps : tous entendent la langue primitive, dont ils ont gardé le souvenir par l'habitude de redire les chants de leurs ancêtres. Rappelons à ce sujet les paroles de M. Hersart de la Villemarqué, dans l'introduction de son précieux recueil des chants populaires de la Bretagne :

« Tous les mots cités par les écrivains grecs ou latins comme ap-
« partenant à la langue des bardes de la Gaule ou de l'île de Breta-
« gne, à commencer par leur nom lui-même, se retrouvent dans la
« bouche des poëtes modernes de la Bretagne française, du pays
« de Galles, de l'Irlande et de la haute Écosse.

« Un certain nombre des noms de lieux mentionnés dans les écrits
« des géographes anciens sont communs à ces différents pays, ou ont
« des racines communes.

« Les dictionnaires bretons, gallois, irlandais et gaëlic offrent une

---

(1) *Essai sur les antiquités du département du Morbihan*, par M. J. Mahé, chanoine de la cathédrale de Vannes, p. 363.

(2) *Ibid.* — *Dictionnaire de la langue bretonne*, par D. Louis Le Pelletier, col. 73.

« multitude de mots semblables exprimant la même idée, et l'on « pourrait, à l'aide de ces dictionnaires réunis, composer un vo- « cabulaire dont chaque expression appartiendrait à chacun des « idiomes cités, en particulier, et à tous, en général.

« Enfin, leur construction grammaticale présente des caractères « fondamentaux identiques ; donc la langue des poëtes modernes de « la Bretagne, du pays de Galles, de l'Irlande et de la haute Écosse « est, quant au fond, celle des anciens bardes (1). »

Les chants des bardes bretons appartiennent à des époques très-diverses et à des genres différents; il en est qui, de toute évidence, remontent aux temps druidiques par leur sujet; tel est celui qui a pour titre *ar Rannou* (les Séries). Le sujet est un druide qui instruit un enfant. Le langage allégorique et mystique du prêtre est très-obscur et tout rempli des idées dogmatiques de l'ancienne religion des peuples celtes. Les paysans qui savent ce chant et le transmettent à leurs enfants ne le comprennent pas plus que ceux à qui ils l'enseignent, mais ils le chantent parce qu'il est la tradition des plus anciens temps. Dans ce chant énigmatique, l'enfant demande au druide de lui enseigner les *séries* qui répondent à chaque nombre, depuis *un* jusqu'à *douze*: les réponses sont toutes ou mystiques ou relatives à des faits maintenant inconnus. La question et la réponse forment un couplet du chant : ces couplets s'allongent de plus en plus, parce que le druide répète dans chacun ce qu'il a dit dans les précédents. Quelques-uns des premiers couplets suffisent pour faire comprendre le système de construction de tout le chant (2).

Ar Rannou (*les Séries*).

LE DRUIDE.

« Tout beau, enfant blanc du druide ; réponds-moi ; tout beau, que veux-tu ? que « te chanterai-je ?

L'ENFANT.

« — Chante-moi la série du nombre un, jusqu'à ce que je l'apprenne aujourd'hui.

LE DRUIDE.

« — Pas de série pour le nombre un : la Nécessité unique ; le Trépas, père de la « douleur ; rien avant, rien de plus.

---

(1) *Chants populaires de la Bretagne*, Introduction, p. 4.

(2) On trouve tous les couplets de ce chant avec leur analyse dans le recueil *des Chants populaires de la Bretagne*, publié par M. Hersart de la Villemarqué, t. I, n° 1, pages 3-28.

« Tout beau, enfant blanc du druide; réponds moi; que veux-tu ? que te chanterai-je ?

L'ENFANT.

« — Chante-moi la série du nombre deux, jusqu'à ce que je l'apprenne aujourd'hui.

LE DRUIDE.

« — Deux bœufs attelés à une *coque*; ils tirent, ils vont expirer : voyez la merveille.

« Pas de série pour le nombre un : la Nécessité unique; le Trépas, père de la dou-
« leur; rien avant, rien de plus.

« Tout beau, enfant blanc du druide ; que te chanterai-je ?

L'ENFANT.

— Chante-moi la série du nombre trois, jusqu'à ce que je l'apprenne aujour-
« d'hui.

LE DRUIDE.

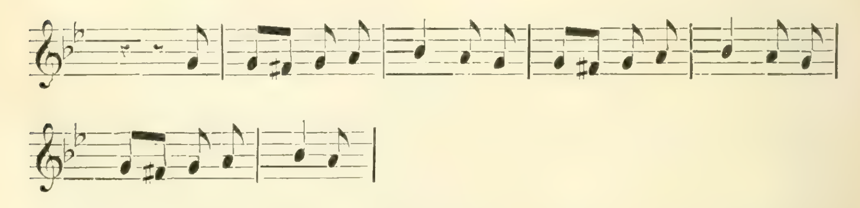
« — Il y a trois parties dans le monde ; trois commencements et trois fins, pour
« l'homme et pour le chêne aussi. — Trois royaumes de Merzin ; fruits d'or, fleurs
« brillantes, petits enfants qui rient.

« Deux bœufs attelés à une coque, etc.

« La Nécessité unique, etc.

« Tout beau, etc. Que te chanterai-je ? »
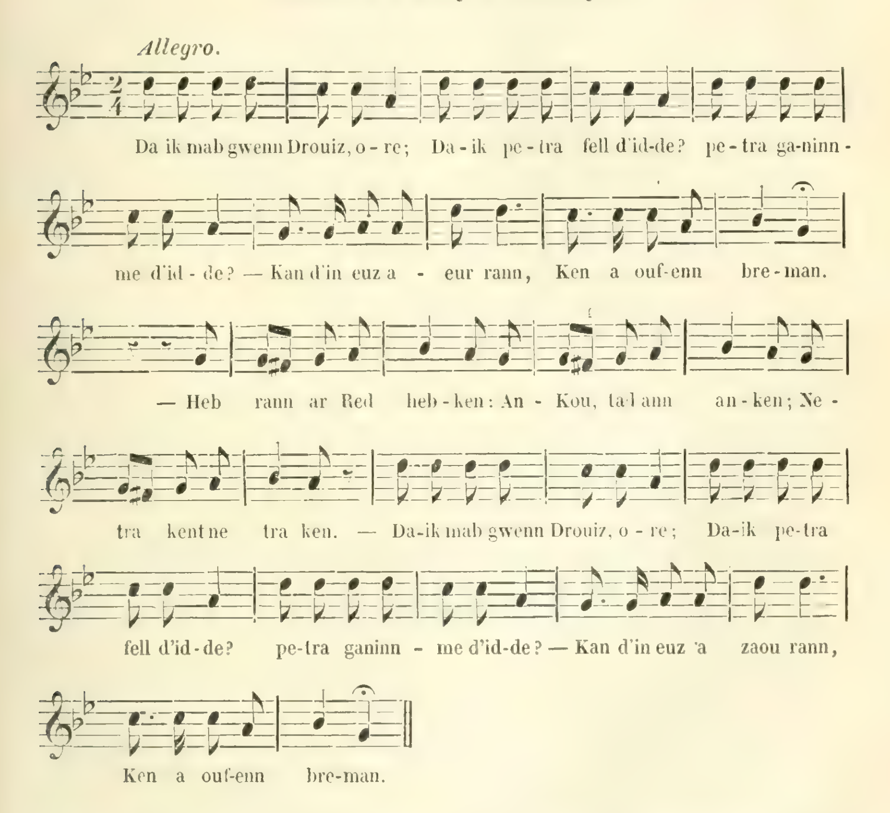
Et ainsi des autres couplets, où se répète tout au long ce qui a été dit dans tous les autres. Il paraît d'abord difficile d'expliquer comment la mélodie du premier couplet peut être appliquée aux autres, dont l'étendue s'accroît progressivement jusqu'au douzième ; cependant il n'y est fait d'autre changement que la répétition d'une certaine phrase disposée pour cela par le barde. Voici cette phrase tirée de la mélodie originale :



Il est facile de comprendre que tout ce que comportent les réponses du druide, y compris la répétition de ce qui a été dit dans les couplets précédents, peut être chanté sur cette phrase, en la répétant autant de fois que cela est nécessaire, avant de reprendre la continuation de la mélodie, qui reste invariable et dans sa forme primitive.

Les vers du dialecte celtique de ce monument intéressant sont rimés en triolets dans ce que chante le druide et par deux dans le chant de l'enfant : autant qu'il nous est possible d'en juger, ils sont régulièrement mesurés. Nous transcrivons ici la mélodie avec le texte original, le savant collecteur des *Chants populaires de la Bretagne* nous en ayant donné l'exemple et n'ayant pas ajusté sa traduction au rhythme de la mélodie.

CHANT DE L'ÉPOQUE DRUIDIQUE.



Après l'extinction du druidisme, les bardes armoricains, comme ceux des autres parties de la Gaule, perdirent leur caractère religieux : ils durent se soumettre à une condition moins prépondérante par suite de la victoire du christianisme sur l'esprit du peuple breton ; mais ils ne tombèrent pas dans l'abaissement des bardes gaulois et ne descendirent pas au rôle humiliant de parasites louangeurs. Bien

que placés sous le patronage des chefs des diverses peuplades de l'Armorique, habitant leurs palais, s'asseyant à leur table et les accompagnant à la guerre, ils avaient sauvegardé leur dignité et n'avaient pas cessé d'être honorés. Dès le sixième siècle, leurs chants étaient devenus héroïques et historiques. Le sentiment national et la haine des Franks y éclatent en maintes circonstances. Les poëtes armoricains conservent dans ces chants leur originalité première, bien supérieure par l'énergie de la pensée et de l'expression aux poésies latines des Gallo-Romains. On peut en juger par un chant du neuvième siècle sur l'événement qui fit affranchir la Bretagne du tribut qu'elle payait aux rois franks. Il nous paraît nécessaire de mettre sous les yeux de nos lecteurs, comme spécimen du génie de ces bardes bretons, ce chant remarquable intitulé *Drouk-Kinning Neumesniou* (le tribut de Noménoé), dont on verra ensuite la mélodie.

LE TRIBUT DE NOMÉNOÉ (1).

Chant breton du neuvième siècle.

I.

« L'herbe d'or est fauchée ; il a bruiné tout à coup. — Bataille. —
« — Il bruine, disait le grand chef de famille du sommet de la montagne d'Arez ;
« Il bruine depuis trois semaines, de plus en plus, de plus en plus, du côté du pays « des Franks ;
« Si bien que je ne puis en aucune façon voir mon fils revenir vers moi.
« Bon marchand, qui cours le pays, sais-tu des nouvelles de mon fils Karo ?
« — Peut-être, vieux père d'Arez ; mais comment est-il, et que fait-il?
« — C'est un homme de sens et de cœur ; c'est lui qui est allé conduire les cha« riots à Rennes ;
« Conduire à Rennes les chariots traînés par des chevaux attelés trois par trois,

(1) « Noménoé, dit M. Hersart de la Villemarqué, le plus grand roi que la Bretagne ait « eu, poursuivit l'œuvre de la délivrance de sa patrie, mais par d'autres moyens que ses pré« décesseurs. Il opposa la ruse à la force, et cette tactique lui réussit pour arrêter un ennemi « dix fois supérieur en nombre. L'empereur Charles, dit le Chauve, fut pris à ces démonstra« tions d'obéissance. Il ne devinait pas que le chef breton, comme tous les hommes politiques « d'un génie supérieur, attendait prudemment. Quand vint le moment d'agir, Noménoé jeta le « masque : il chassa les Franks au-delà des rivières de l'Ouest et de la Vilaine, recula jusqu'au « Poitou les frontières de la Bretagne, et, enlevant à l'ennemi les villes de Nantes et de Rennes, « qui, depuis n'ont jamais cessé de faire partie du territoire breton, il délivra ses compa« triotes du tribut qu'ils payaient aux Franks (841). »

L'événement qui annonce ce grand changement politique est, suivant la tradition, celui qui est l'objet du chant que nous rapportons.

« Lesquels portent sans fraude le tribut de la Bretagne, divisé entre eux.
« — Si votre fils est le porteur du tribut, c'est en vain que vous l'attendrez.
« Quand on est allé peser l'argent, il manquait trois livres sur cent.
« Et l'intendant a dit : — Ta tête, vassal, fera le poids. —
« Et, tirant son épée, il a coupé la tête de votre fils.
« Puis il l'a prise par les cheveux, et il l'a jetée dans la balance. —
« Le vieux chef de famille, à ces mots, pensa s'évanouir.
« Sur le rocher il tomba rudement, en cachant son visage avec ses cheveux blancs.
« Et la tête dans la main, il s'écria en gémissant. — Karo, mon fils, mon pauvre « cher fils ! —

II.

« Le grand chef de famille chemine, suivi de sa parenté.
« Le grand chef de famille approche, il approche de la maison forte de Noménoé.
« — Dites-moi, chef des portiers, le maître est-il à la maison ?
« — Qu'il y soit ou qu'il n'y soit pas, que Dieu le garde en bonne santé ! —
« Comme il disait ces mots, le seigneur rentra au logis,
« Revenant de la chasse, précédé par ses grands folâtres ;
« Il tenait son arc à la main, et portait un sanglier sur l'épaule,
« Et le sang frais, tout vivant, coulait sur sa main blanche, de la gueule de l'a- « nimal.
« — Bonjour, bonjour à vous, honnêtes montagnards ; à vous d'abord, grand chef « de famille ;
« Qu'y a-t-il de nouveau ? que voulez-vous de moi ?
« — Nous venons savoir de vous s'il est une justice ; s'il est un Dieu au ciel, et « un chef en Bretagne.
« — Il est un Dieu au ciel, je le crois, et un chef en Bretagne, si je puis.
« — Celui qui veut, celui-là peut ; celui qui peut, chasse le Frank,
« Chasse le Frank, défend son pays, et le venge et le vengera !
« Il vengera vivants et morts, et moi, et Karo mon enfant,
« Mon pauvre fils Karo décapité par le Frank excommunié ;
« Décapité dans sa fleur, et dont la tête, blonde comme du miel, a été jetée dans « la balance pour faire le poids ! —
« Et le vieillard de pleurer, et les larmes coulèrent le long de sa barbe grise,
« Et elles brillaient comme la rosée sur un lis, au lever du soleil.
« Quand le seigneur vit cela, il fit un serment terrible et sanglant :
« — Je le jure par la tête de ce sanglier, et par la flèche qui l'a percé ;
« Avant que je lave le sang de ma main droite, j'aurai lavé la plaie du pays ! —

III.
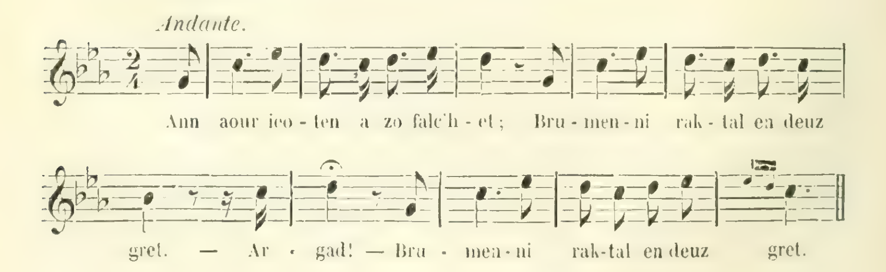
« Noménoé a fait ce qu'aucun chef ne fit jamais :
« Il est allé au bord de la mer avec des sacs pour y ramasser des cailloux,
« Des cailloux à offrir en tribut à l'intendant du roi *chauve* (1).

---

(1) Charles le Chauve, roi de France, né en 823, mort en 877.

« Noménoé a fait ce qu'aucun chef ne fit jamais :
« Il a ferré d'argent poli son cheval, et il l'a ferré à rebours.
« Noménoé a fait ce que ne fera jamais plus aucun chef :
« Il est allé payer le tribut en personne, tout prince qu'il est.
« — Ouvrez à deux battants les portes de Rennes, que je fasse mon entrée dans
« la ville.
« C'est Noménoé qui est ici avec des chariots pleins d'argent.
« Descendez, seigneur ; entrez au château ; et laissez vos chariots dans la remise ;
« Laissez votre cheval blanc entre les mains des écuyers, et venez souper là-haut.
« Venez souper, et, tout d'abord, laver ; voilà que l'on corne l'eau ; entendez-vous ?
« — Je laverai dans un moment, seigneur, quand le tribut sera pesé. —
« Le premier sac qu'on apporta (et il était bien ficelé),
« Le premier sac qu'on apporta, on y trouva le poids.
« Le second sac qu'on apporta, on y trouva le poids de même.
« Le troisième sac que l'on pesa : — Ohé ! ohé ! le poids n'y est pas ! —
« Lorsque l'intendant vit cela, il étendit la main sur le sac;
« Il saisit vivement les liens, s'efforçant de les dénouer.
« — Attends, attends, seigneur intendant, je vais les couper avec mon épée. —
« A peine il achevait ces mots, que son épée sortait du fourreau,
« Qu'elle frappait au ras des épaules la tête du Frank courbé en deux,
« Et qu'elle coupait chairs et nerfs et une des chaînes de la balance de plus.
« La tête tomba dans le bassin, et le poids y fut bien ainsi.
« Mais voilà la ville en rumeur : — Arrête, arrête l'assassin !
« Il fuit ! il fuit ! portez des torches ; courons vite après lui !
« — Portez des torches, vous ferez bien ; la nuit est noire et le chemin glacé ;
« Mais je crains fort que vous n'usiez vos chaussures à me poursuivre,
« Vos chaussures de cuir bleu doré ; quant à vos balances, vous ne les userez
« plus ;
« Vous n'userez plus vos balances d'or en pesant les pierres des Bretons.
« — Bataille ! — »

La mélodie de ce chant a aussi de l'énergie dans le caractère rhythmique ; on y sent le parfum des chants antiques. Cette mélodie est courte, parce que tout le poëme est divisé en distiques. Nous la donnons ici avec les vers du premier couplet :



Le chant du barde ne fut pas le seul qui retentit dans la Bretagne au moyen âge ; à côté du poëte artiste se trouvait le poëte d'instinct, c'est-à-dire celui du peuple, ce poëte sans nom, dont les accents ont résonné chez toutes les nations, dans tous les siècles, et qui ont laissé des souvenirs ineffaçables. Chez celui-là, la forme n'est point étudiée, l'expression est incorrecte, grossière parfois, mais le sentiment est vif et le sens est vrai. La Bretagne possède un répertoire immense de ces chants d'origine populaire, où l'histoire trouve aussi son écho, mais où cet écho chante souvent sur un ton satirique. Il nous semble que ces chants doivent aussi trouver leur place dans l'Histoire de la musique, et que cette voix quelque peu rude du peuple a le droit d'y être entendue.

Comme échantillon des œuvres de la muse populaire armoricaine, nous rapportons ici la ballade allégorique connue sous le nom de *Chanson de danse de l'hermine,* en langage breton Ann Herminik (1). Trois animaux y figurent, à savoir : Guillaume, le loup ; Jean, le taureau ; et Catherine, l'hermine, spectatrice du combat des deux premiers, qui les excite au bord du trou où elle est réfugiée, dans l'espoir qu'ils y périront tous deux. Le loup représente le parti français, qui a pour chef Charles de Blois ; le taureau est le parti anglais, commandé par Jean de Montfort. Dans la guerre qu'ils se font, ces deux partis ravagent la Bretagne. L'hermine est le peuple breton faisant des vœux pour qu'ils se détruisent mutuellement. M. Hersart de la Villemarqué estime que ce chant est du treizième siècle.

L'HERMINE.

« Voici les feuilles du chêne qui s'ouvrent avant celles du hêtre ; voici le loup qui « guette le taureau.
« — Oh çà, kiss ! kiss ! oh çà, kiss ! kiss !
« Voici le loup qui guette le taureau : sur dix hommes il en mourra neuf.

—

« Jean le taureau et Guillaume le loup sont deux terribles ennemis, sur ma foi !
« Voilà Guillot qui guette du rivage.
« — Oh çà, kiss ! kiss ! oh çà, kiss ! kiss !
« Qui guette Jeannot arrivant à la nage.

—

(1) Nous l'empruntons, comme les deux morceaux précédents, au recueil *des Chants populaires de la Bretagne*, publié par M. Hersart de la Villemarqué.

« — Si c'est la chair fraîche de taureau que vous cherchez, aujourd'hui vous
« n'en aurez pas : des cornes longues et aiguës,
« — Oh çà, kiss! kiss!
« Pour vous éventrer, si vous voulez.

—

« Catherinette la fine, l'Hermine, riait le nez hors de son petit trou.
« — Voyez avec quelle grâce,
« — Oh çà, kiss! kiss!
« Guillaume fait la cabriole!

—

« Guillaume fait la cabriole, le pauvret! sur la pointe des cornes dures : et moi
« qui croyais que tes dents...
« — Oh çà, kiss! kiss!
« Que tes dents valaient mieux que ses cornes. —

—

« Jeannot monte, Jeannot descend :
« — Courage donc! allons, Guillaume, cours après! tu l'atteindras sans peine :
« — Oh çà, kiss! kiss!
« Il est épuisé, il boite, et tu es si leste!

—

« — Oh! oui, je l'ai bien épuisé : je vais le mettre à la raison.
« Ao! ao! Jean l'Anglais; gare!
« — Oh çà, kiss! kiss!
« Le grand diable est à tes trousses! —

—

« Dans tous les prés où ils ont passé, ils ont brûlé l'herbe; dans tous les champs
« qu'ils ont traversés,
« Oh çà, kiss! kiss!
« Ne grainera ni avoine ni blé.
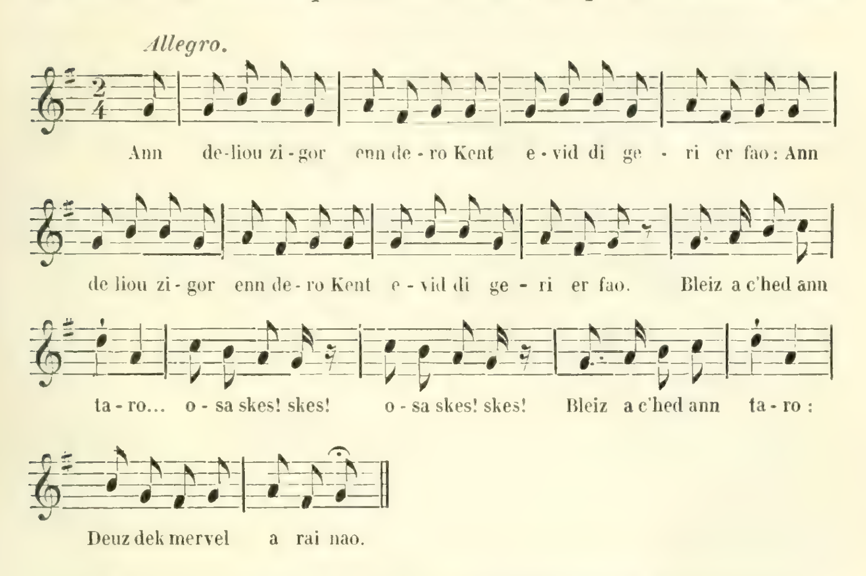
—

« Il ne bourgeonnera aucun arbre dans les vergers; les yeux des fleurs sont
« éraillés, comme si la pluie les avait frappés; ah! je souhaiterais de tout mon
« cœur,
« — Oh çà, kiss! kiss! Oh çà, kiss! kiss!
« Ah! je souhaiterais de tout mon cœur qu'ils s'étranglassent l'un l'autre. »

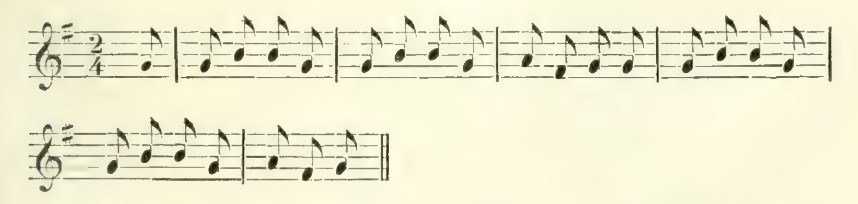
—

L'étendue des couplets n'est pas égale dans cette ballade, et les vers n'ont pas dans tous la même mesure : ces inégalités sont, en

général, un des caractères des chants populaires; mais, dans les cas semblables, les mélodies sont disposées avec une adresse remarquable, qui permet d'ajouter ou de retrancher une, deux ou trois mesures sans nuire au sens mélodique, comme on le voit dans le chant de la ballade qu'on vient de lire, et que nous donnons ici :



Il est facile de voir que, pour les nécessités de la versification, un chant semblable à celui-ci peut être modifié par l'addition d'une ou deux mesures dans les premières phrases, sans que le sens mélodique en soit altéré. Par exemple, l'allongement de la première phrase pourrait être fait de la manière suivante :



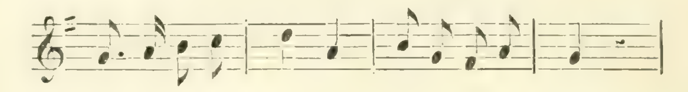
Ou bien on doublerait les deux premières mesures, ce qui serait plus régulier, ainsi qu'on le voit :



Si la modification devait se faire dans la dernière phrase, en l'allongeant, on pouvait faire :



Si, au contraire, elle devait être diminuée, elle pouvait se terminer régulièrement ainsi :



Nul doute que des modifications de ce genre n'aient été faites dans la ballade populaire qu'on vient de voir, puisque, non-seulement la mesure des vers n'est pas égale dans tous les couplets, mais que, dans quelques-uns, il y a deux vers après *osa skes! skes!* et dans d'autres il n'y en a qu'un.

La plupart des chants du moyen âge sont ainsi construits en phrases courtes répétées plusieurs fois; les bardes armoricains pouvaient les modifier par des additions ou par des suppressions dans les phrases. Il en est de même et il en a toujours été ainsi dans les mélodies de l'Orient.

La poésie bardique ne s'est pas seulement conservée dans les chants du peuple; de véritables poëmes, dans lesquels se font remarquer les formes de l'art, se trouvent dans des manuscrits des douzième, treizième et quatorzième siècles, qui ne sont que des copies d'autres manuscrits beaucoup plus anciens et qui contiennent les poëmes d'Aneurin, de Liwarc'h-Henn, de Taliesin, bardes bretons du sixième siècle, et même de Merzin ou Merlin; mais ces derniers ont été reconnus apocryphes par d'habiles critiques. Ces monuments antiques sont restés dans l'oubli jusqu'à nos jours. Ce fut un simple paysan gallois, né en 1741, au comté de Denbigh, dans la vallée de Myvyr, qui conçut le dessein de les publier. Comprenant toutefois qu'il fallait être riche pour former une telle entreprise, Owen Jones voulut le devenir et se rendit à Londres où, par son intelligence, sa probité et son économie, il atteignit son but. Alors il fit copier dans les manuscrits les ouvrages des anciens poëtes bretons et les publia en 1801, sous le titre d'*Archéologie galloise de Myryr* (MYVYRIAN ARCHÆOLOGY OF WALES), Londres, 1801-1807, 3 volumes in-8°. Accueillie d'abord avec défiance,

cette collection finit par inspirer un vif intérêt à des savants français de premier ordre tels que Fauriel, Ampère et Magnin. Encouragé par ces suffrages, M. Hersart de la Villemarqué, à qui l'on était déjà redevable de la collection des chants populaires de la Bretagne armoricaine (*Barzaz-Breiz*), a fait et publié une traduction française de ces poëmes, accompagnée du texte revu sur les manuscrits, avec des notes et éclaircissements, sous ce titre : *Poëmes des Bardes bretons du VIe siècle*, Paris et Rennes, 1850, 1 vol. in-8°. En examinant avec attention le texte des inspirations des bardes bretons, on acquiert l'inébranlable conviction que tous ces poëmes ont été chantés et accompagnés des sons de la harpe. On verra dans une autre partie de cette Histoire que la muse bretonne ne s'est pas condamnée plus tard au silence, et que dans les dixième, onzième et douzième siècles, elle a inspiré aux bardes de l'Armorique d'autres chants appelés *lais*, qui sont devenus des modèles pour les poëtes des autres nations.

§ III. Cambriens ou Welches. — Leurs bardes. — Ils font usage de l'harmonie. — Chants. — Notation. — Instruments.

La population celtique du pays de Galles, contrée occidentale de l'Angleterre, est appelée dans sa propre langue *Welsh* ou *Welche*, mot corrompu de *Gaëls*. Son origine est la même que celle des *Galli* ou *Gaulois* : comme ceux-ci, elle descend des Celtes mêlés au reste d'une race antéhistorique dont une partie avait été exterminée par ces mêmes Celtes. Suivant l'opinion générale, à la population celtique s'étaient réunis, vers le sixième siècle avant l'ère chrétienne, des *Kymris* venus de l'ancienne Chersonèse Cimbrique ou Kymrique. Une partie de ces Kymris s'établit dans la Gaule occidentale; l'autre s'empara d'une partie de l'île de Bretagne. Retirés dans l'ouest de cette île, les Gallo-Kymriques furent les seuls Bretons qui ne se mêlèrent ni aux Romains, ni aux Saxons, ni aux Danois, ni aux Normands par qui l'Angleterre ancienne fut envahie, à diverses époques. Plus tard, ils ont pris le nom de *Welches*, et la contrée qu'ils occupent est le pays de Galles. Les Welches de l'époque actuelle se considèrent avec raison comme les descendants des Celtes et des Kymris : par la simplicité de leurs mœurs et par leurs usages traditionnels, ils sont en quelque sorte un peuple antique au milieu de la civilisation britannique.

Dès le quatrième siècle avant Jésus-Christ, l'île de Bretagne était le centre du druidisme ; il y fut florissant jusqu'à l'époque de la conquête de cette île par les Romains; alors, dans un but politique, il fut aboli par César. Il opposa, quelque temps encore, une résistance opiniâtre dans les contrées du nord et de l'ouest; mais, enfin, vaincu par le christianisme, son culte sanguinaire fut abandonné. Avec lui disparut l'influence des bardes sur le peuple et leurs chants cessèrent de se faire entendre. Les Welches, appelés alors *Cambriens*, avaient été les derniers à se convertir à la foi catholique. A ce sujet, nous avons à constater une des singularités de l'histoire de la musique, à savoir, que ce peuple, qui continue encore la tradition des bardes par des chantres voués aux souvenirs anciens de la patrie, lesquels font retentir les montagnes et les vallées galloises de leurs chants nationaux, ce même peuple n'a pas conservé dans sa mémoire un seul chant des temps druidiques, ni des siècles qui leur ont succédé, tandis que les Bretons de la Gaule en ont tout un répertoire. Édouard Jones, barde du prince de Galles dans les dernières années du dix-huitième siècle, a fait de persévérantes recherches pour sauver de l'oubli les œuvres poétiques et musicales des bardes gallois : on a de lui deux ouvrages intéressants sur ce sujet (1), dans lesquels il déplore la perte de ces chants, qu'il attribue aux dévastations commises par les Saxons, les Danois et les Normands, d'une part, et de l'autre à la disparition de vieux manuscrits qui, transportés autrefois du pays de Galles à Londres, s'y seraient égarés ou auraient péri dans des incendies (2). Cette explication paraît peu satisfaisante : la Bretagne des Gaules a été aussi le théâtre de dévastations faites par des peuples barbares, tels que les Franks et les Normands, ce qui ne lui a pas enlevé le souvenir d'une mélodie. Quant aux manuscrits, ils ne contenaient certainement pas de chants des anciens bardes, puisqu'on a vu précédemment que ceux-ci ne les écrivaient pas. Ce n'est pas dans les livres que se conservent les chants des peuples; c'est dans leur mémoire. Jones avoue qu'il ne reste qu'un souvenir vague des bardes, de leur poésie et de

---

(1) *Musical and poetical relicks of the welsh bards, preserved by tradition and authentic manuscripts, from very remote antiquity*. Londres, 1794, 1 vol. in-fol. — *The Bardic museum, of primitive british literature, forming the second volume of the Musical and poetical relicks*, etc. Londres, 1802, 1 vol. in-fol.

(2) *Musical and poetical relicks*, etc., p. 1.

leur musique ; ce faible souvenir, ce n'est même pas chez le peuple welche qu'il faut le chercher; il n'existe que dans les Annales de l'Angleterre et chez les historiens romains (1).

L'histoire ou plutôt la chronique ne garde pas le silence sur les bardes du pays de Galles qui succédèrent à ceux des temps druidiques. Il existe un ancien manuscrit supposé avoir été commencé vers le troisième ou le quatrième siècle, et qui a pour titre, *Y Trioeddy nys Prydain* (les Triades de l'île de Bretagne) : il renferme des traditions de ces temps anciens continuées jusque vers le septième siècle. On y voit les noms des trois hérauts qui portaient des robes de drap d'or; des trois chevaliers *à langue dorée* de la cour du roi Arthur; des trois bardes principaux, Merlin Ambrosius, Merlin, fils de Morvryn, et Taliesin, chef des bardes; des poëtes amateurs non admis régulièrement parmi les bardes, à savoir le roi Arthur, le roi Cadwallon, fils de Cadvan, et Rhyhawd, fils de Morgant; des trois chevaliers de bataille; des trois compagnons du roi Arthur; des trois conseillers du même roi ; des trois princes amoureux, etc.; tout est par trois dans cette liste, y compris les trois principes de la chanson, qui sont : la composition de la poésie, l'exécution sur la harpe et l'*érudition*. Jones a extrait de ce manuscrit ce qui offrait le plus d'intérêt pour le sujet de son livre, et il en a fait une traduction anglaise accompagnée de notes. Toutes ces triades se groupent autour du roi Arthur ou Artus, héros des romans de la Table-Ronde, qu'on suppose avoir vécu dans le sixième siècle, mais dont l'existence est au moins douteuse, puisque Bède, qui écrivit dans le huitième son Histoire ecclésiastique des peuples de l'Angleterre n'en parle pas. Tout le contenu du manuscrit paraît imaginaire ; l'ouvrage lui-même doit appartenir à une époque très-postérieure à celle qui lui est assignée.

Au commencement du sixième siècle, dit Édouard Jones, nous voyons les bardes se servant de la harpe avec une audace extraordinaire pour animer leurs compatriotes dans leur dernier combat contre les Saxons, lequel fut couronné de succès, ainsi qu'on le voit dans quelques fragments de leur poésie de cette époque. Plus

---

(1) *Musical*, etc., p. 3.
« Of the Bards, however, and of their poetry and music, at those remote periods, little mo-
« re than a faint tradition is preserved; and that little we either derive from the poetical re-
« mains of the British annals, or glean wherever it is scattered over the wider field of Roman
« history. »

tard, il y eut sans doute une décadence qu'on n'explique qu'au moyen des désastres causés par les invasions fréquentes des Danois et des Normands. Jones avoue que, du neuvième siècle à la fin du onzième, on ne trouve que de rares et médiocres fragments de mélodies welches. Il produit une liste de vingt-trois bardes qui vécurent dans le sixième siècle, dont les principaux sont *Taliesin Pen Beirdd*, *Aneurin Gwawdrydd* et *Gildas ab Caw*, ou *Gildas Badonius*. Taliesin fut barde du prince Elphin, puis du roi Maelgwin, et en dernier lieu du prince Urien Reged. Il vécut vers 550 : on a de lui quelques poésies, mais aucune mélodie de son temps n'est parvenue jusqu'à nous. Aneurin, surnommé le *roi des bardes*, vécut vers 540, sous le patronage de *Mynyddawg*, d'Édimbourg, prince du nord, qu'il accompagna dans une bataille contre les Saxons, à *Cattraeth*, sur la côte orientale du Yorkshire, avec un corps de guerriers coiffés de toques de drap d'or, au nombre de trois cent soixante-trois, qui tous furent tués, à l'exception d'Aneurin et de deux autres. Le barde a chanté cet événement dans un poëme héroïque intitulé *Gododin*, qui est le plus ancien et le plus noble reste de la poésie bardique des Welches. Le poëte Gray a traduit en vers anglais un fragment en 28 vers de ce poëme, lequel donne une haute idée du talent d'Aneurin. Evans a publié le texte de ce fragment avec la traduction de Gray (1) : on les trouve aussi dans le livre d'Édouard Jones (2). Gildas était barde, mais plutôt historien que poëte ou musicien : il a écrit une Histoire de l'île de Bretagne jusqu'à son temps. Après le long silence dont il vient d'être parlé, on trouve, à la fin du onzième siècle, *Cellan Bencordd*, chef des bardes joueurs de harpe du prince Gruffydd Cynan. L'âge d'or des bardes welches ou cambriens est le treizième siècle : Jones a réuni, de cette époque, les noms de vingt-quatre poëtes-musiciens classés par ordre chronologique. Les quatorzième, quinzième et seizième siècles offrent aussi les noms d'un certain nombre de bardes qui ont acquis quelque célébrité dans leur patrie.

Les bardes étaient divisés en deux catégories principales de poëtes et de musiciens : chacune de ces catégories était divisée en trois classes.

La première classe des bardes-poëtes était composée d'historiens et

(1) *Dissertatio de Bardis*, p. 68-69.
(2) *Musical and poetical relicks*, p. 17.

d'antiquaires qui se piquaient aussi un peu de sorcellerie, et qui remplissaient parfois le rôle de devins et de prophètes. Les bardes de familles ou domestiques formaient la seconde classe. Leur emploi consistait à chanter les louanges de leurs patrons. La troisième classe, bien que la dernière, exerçait peut-être plus d'influence que les deux autres : elle comprenait les bardes héraldiques. C'étaient eux qui écrivaient les annales nationales et qui, par leurs connaissances spéciales dans la science du blason, réglaient les rangs de chacun et dictaient les lois de préséance et d'étiquette.

La catégorie des bardes musiciens se divisait aussi en trois classes. Dans la première étaient les joueurs de harpe : on leur donnait le titre de docteurs en musique. Pour être admis dans cette classe, il fallait être assez habile pour exécuter correctement les trois *mwchwl*, c'est-à-dire, les trois pièces les plus difficiles du répertoire bardique. Dans la deuxième classe se rangeaient les joueurs de *crouth* à six cordes; dans la troisième, les chanteurs. Ce que la loi exigeait de ceux-ci aurait dû, semble-t-il, en faire la première classe et les vrais docteurs en musique. Un chanteur, dit la loi organisatrice des bardes, doit pouvoir accorder la harpe ou le crouth et jouer divers thèmes avec leurs variations, deux préludes et d'autres morceaux *avec leurs bémols et dièses*. Ils doivent connaître les *treize styles d'expression* (?) et les accentuer avec la voix dans divers chants : il faut également qu'ils connaissent les vingt-quatre mètres de la poésie ainsi que les *vingt-quatre mesures de la musique ;* enfin, ils doivent être capables de composer des chants dans plusieurs de ces mètres, de lire correctement le welche, de l'écrire avec exactitude, et de corriger quelque ancien poëme, dans les endroits corrompus par les copistes.

La classification des nouveaux bardes se faisait dans une assemblée triennale appelée *Eisteddvod :* on y conférait des degrés. Le premier était celui d'élève capable ; placé sous la direction d'un des principaux bardes, il faisait de sérieuses études. A l'*Eisteddvod* suivant, c'est-à-dire trois ans après, si l'élève était convenablement instruit, il obtenait le grade de bachelier. Après un même intervalle, il recevait le titre de *Disgybl Penceir ddiaidd*, ou maître è sarts. Le dernier degré était celui de *Pencerdd*, ou professeur de poésie et de musique : ce grade ne s'obtenait qu'après neuf ans d'études. Suivant les statuts de cette corporation, décrétée par le prince *Groffiedd*

ap Cynan, dans le douzième siècle, le jury d'examen devait être composé, dans les *Eisteddvod*, de douze bardes instruits dans la langue welche, la poésie, la musique et l'art héraldique. Ce jury devait être présidé par le chef des bardes. Un temps nécessaire devait être laissé aux candidats pour la composition du morceau de poésie ou de musique demandé par le jury, ou pour toute autre tâche qui leur était assignée. Le candidat qui ne réussissait pas dans l'épreuve devait payer un *pourboire* au chef des bardes (1) : il était ajourné à l'*Eisteddvod* suivant. Cette organisation de la corporation des bardes subsista jusqu'au seizième siècle : elle fut supprimée sous le règne d'Élisabeth (2). Des *Eisteddvod* ont été néanmoins réunis à de certaines époques indéterminées, mais ils ont été modifiés et dans leur but et dans leur caractère. De loin en loin on y conférait encore le grade de barde, mais comme un titre purement honorifique ; on y décernait aussi des médailles et d'autres récompenses. Ces Eisteddvod sont devenus de véritables concerts dans lesquels il y a même un orchestre. Une association welche ou galloise s'est formée à Londres, en 1820, pour des Eisteddvod de cette espèce, sous le titre de *Royal Cambrian institution*. Depuis cette époque, un *Eisteddvod* y a eu lieu chaque année. En 1829, nous avons assisté à une de ces séances : elle commença par une ouverture composée d'airs welches remarquables par leur singularité. Différents airs et chœurs furent ensuite chantés, mais ils avaient peu d'intérêt, parce qu'ils étaient des productions modernes. Il n'en fut pas de même de l'ancien air *Ar hyd y nos*, chanté avec une suavité saisissante par une habile cantatrice anglaise. Deux morceaux annoncés par le programme excitaient surtout notre curiosité : l'un était un chant appelé *penillion*, chanté par trois habitants du pays de Galles et accompagné sur la harpe welche ; l'autre, un thème anglais (*sweet Richard*), avec des variations, jouées sur la harpe galloise à triple rang de cordes, par Richard Roberts, ménestrel aveugle du Caernarvon. Ce ménestrel portait au cou deux petites harpes, l'une en argent, l'autre en or : il les avait obtenues comme prix pour son talent aux Eisteddvod de Denbigh. Notre attente ne fut pas trompée : rien de plus curieux que ces morceaux ne pouvait être entendu. Les penillions

(1) Éd. Jones, ouvrage cité, p. 31.
(2) *Ibid.*, p. 46.

furent chantés par trois habitants de Manavon et de Nantglyn : chacun disait un couplet et prenait un accent tout différent du précédent. Parmi eux, un vieillard se distinguait par la chaleur qu'il mettait dans le débit de ces chants barbares, et l'on voyait sur ses traits la conviction que leurs mélodies sont les plus belles du monde. Ces penillions eurent un succès d'enthousiasme dans l'auditoire. Le barde aveugle de Caernarvon ne fut ni moins intéressant ni moins applaudi : son habileté sur son instrument ingrat était vraiment extraordinaire. La harpe moderne du pays de Galles n'a point de pédales pour les demi-tons et la modulation : on y a suppléé par trois rangs de cordes, dont ceux de gauche et droite donnent les notes diatoniques, et celui du milieu, les demi-tons. Rien de plus incommode ne saurait être imaginé; cependant le ménestrel, en dépit de sa cécité, saisissait les cordes de la rangée du milieu avec une adresse merveilleuse, dans les passages les plus difficiles. L'habileté de ce musicien de nature, son calme et la bonté peinte sur son visage, le rendaient l'objet d'un intérêt général.

Indépendamment des bardes gradués, le pays de Galles a, depuis le treizième siècle, une classe inférieure de musiciens libres et ambulants, appelés *Cler y dom,* nom qui répond à peu près à celui de *ménétrier*. Ils jouent du *crouth* à trois cordes, du *pibgorn*, grand hautbois welche et du *corn-beulin* ou cornet. Ils sont aussi les chanteurs du peuple. Depuis que la corporation officielle des bardes s'est éteinte et qu'il n'y a plus de classe de bardes joueurs de harpe, cet instrument est devenu celui d'un certain nombre de ménestrels, la plupart aveugles, vrais conservateurs des chants traditionnels, et pour qui la population welche montre une vive sympathie, particulièrement dans les campagnes. Ces musiciens routiniers, parfois remarquablement habiles, les *Cler y dom* et les paysans cambriens, possèdent seuls le répertoire des mélodies populaires : c'est d'eux seulement que le barde Édouard Jones a pu recueillir celles qui se trouvent dans ses ouvrages, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même.

Les chants populaires des Welches n'ont aucune analogie avec ceux de leurs congénères de la Bretagne gauloise; les points essentiels par lesquels ils en diffèrent sont ceux-ci : en premier lieu ils n'ont pas, comme les chants armoricains, une construction qui permette d'allonger ou de raccourcir la phrase musicale pour les besoins

de la poésie, parce que la versification welche a des mètres réguliers et invariables qui ne donnent pas lieu à de semblables changements ; il y a donc une sorte de liberté dans les chants de l'Armorique qui n'existe pas dans ceux des Welches. Une certaine franchise rhythmique caractérise les mélodies des Bretons gaulois; celles du pays de Galles ont en général des mouvements plus lents et un caractère plus solennel, ou plus doux, et empreint d'une mélancolie vague. Certains chants de la Bretagne gauloise ont une forme archaïque qui ne se fait pas remarquer dans les mélodies welches : Édouard Jones n'assigne pas à celles-ci d'époque déterminée, disant simplement qu'elles sont antérieures au règne d'Élisabeth ; d'où il semble résulter que les plus anciennes ne remontent pas au-delà du commencement du seizième siècle. Le créateur de la mélodie populaire a été le poëte et le musicien des chants de l'Armorique : dans les mélodies cambriennes, on reconnaît, au contraire, le produit d'un certain art. Pour écarter jusqu'à l'ombre d'un doute à ce sujet, il suffit de rappeler que les mélodies bretonnes sont chantées à voix seule par le peuple, sans aucun accompagnement, tandis que l'influence d'une certaine harmonie se fait sentir dans celles des Welches : dépourvues de paroles, le plus grand nombre de celles-ci sont instrumentales et destinées à la harpe.

Rappelons à cette occasion que Gérald Barry, appelé *Geraldus Cambrensis*, écrivain de la fin du douzième siècle et du commencement du treizième, attribue déjà aux habitants du nord de la Grande-Bretagne l'usage d'une harmonie à deux voix, dans laquelle la voix grave *murmurait* des sons bas, tandis que la voix supérieure faisait entendre le chant (1). Gérald ajoute que les Angles, peuple germanique du Holstein et du Sleswig, qui envahit l'Angleterre et s'y établit dans le sixième siècle, puis d'autres hommes du nord, Danois et Norwégiens, y introduisirent ce genre d'harmonie (2). Il y a déjà

(1) .... In Borealibus quoque majoris Britanniæ partibus, trans Humbrum, Eboracique finibus Anglorum populi qui partes illos inhabitant simili canendo symphoniacâ utuntur harmoniâ : binis tamen solummodo tonorum differentiis et vocum modulando varietatibus, unâ inferius submurmurante, alterâ verò superni demulcente pariter et delectante. (*Cambriæ Descriptio*, c. 13.)

(2) Angli verò quoniam non generaliter omnes sed boreales solum hujusmodi vocum utuntur modulationibus, credo quod a Danis et Norwagiensibus qui partes illas insulæ frequentius occupare ac diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem, sic canendi proprietatem contraxerunt. (*Ibid.*)

longtemps que, dans un autre ouvrage (1), nous avons dit, d'après d'autres textes plus anciens, que l'origine de l'harmonie doit être cherchée chez les peuples du nord, dans des temps très-reculés. Nous avons rappelé ces considérations dans l'Introduction de notre Histoire (2) : nous nous bornons, pour le moment, à y renvoyer le lecteur, parce que nous aurons à traiter à fond cette importante question dans notre cinquième volume. Burney a révoqué en doute le témoignage de Gérald (3) sur le fait de l'usage de l'harmonie à deux voix chez les Cambro-Bretons au douzième siècle : on a droit de s'étonner qu'il n'ait pas compris que le doute est un non-sens, quand il s'agit d'un auteur qui parle de ce qui se faisait de son temps et dans son pays. Burney veut que l'harmonie dont parle l'écrivain welche ait été la *diaphonia*, parce que, dit-il, on l'employait alors avec excès : cette explication n'est point admissible, car, au douzième siècle, il n'y avait pas de diaphonie à deux voix. D'ailleurs, le *Cambrensis* n'aurait pas mentionné l'harmonie des Cambro-Bretons comme une chose particulière, si elle avait été ce qu'on entendait partout.

Les plus anciens modèles des harpes welches font voir qu'elles étaient petites et montées seulement de neuf ou dix cordes : néanmoins ce nombre de sons était suffisant pour un simple accompagnement de note contre note sur des chants dont l'étendue, dans les anciens temps, ne dépassait pas une quinte. Le grand nombre de harpistes, dont Édouard Jones a recueilli les noms dans des monuments authentiques, depuis le douzième siècle, prouve que la harpe était d'un usage général dans le pays de Galles, ce qui d'ailleurs est déjà démontré par la première classe des bardes, composée uniquement de joueurs de harpe. Les monuments de la musique cambrienne font voir aussi que le chant vocal n'y était jamais séparé de l'accompagnement de cet instrument, et que leur nombre est beaucoup moins considérable que celui des airs composés pour la harpe seule. Pour donner l'évidence nécessaire à ce que nous venons de dire concernant les différences essentielles qui existent entre les chants de la Bretagne française et ceux des Welches, il ne nous reste
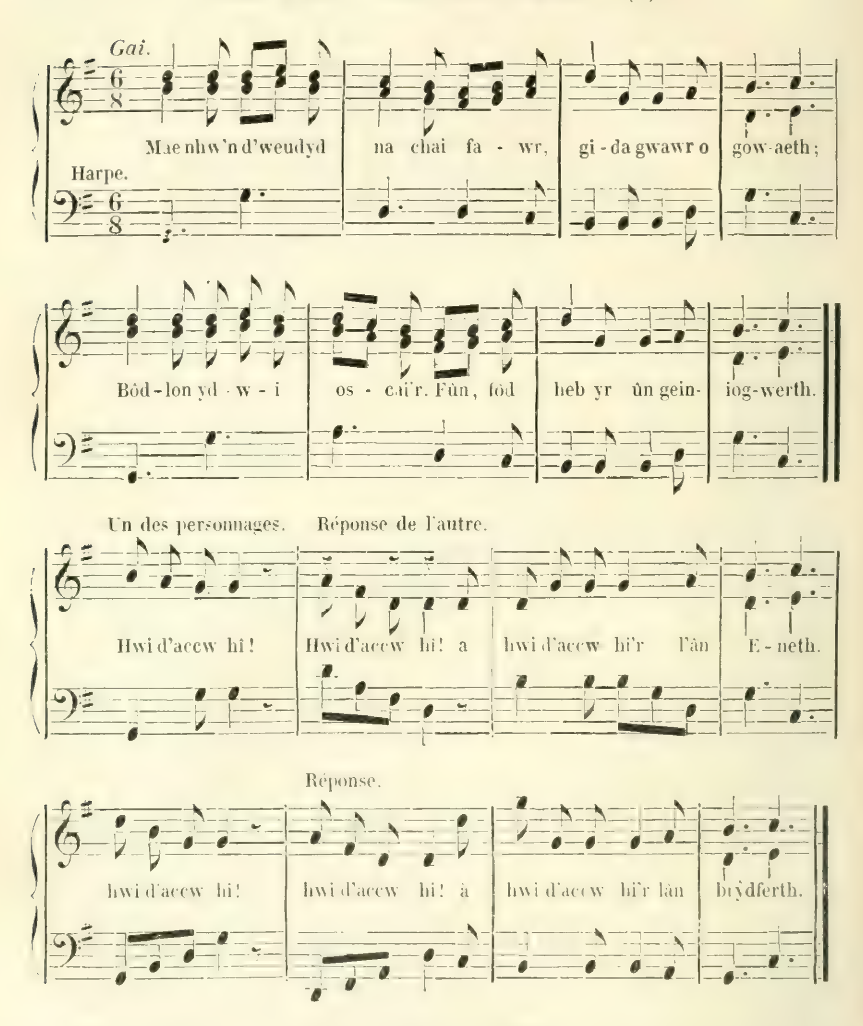
---

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, t. Ier *de la Biographie universelle des musiciens*, p. CXXXI, 1re édition.

(2) Tom. I, pp. 161, 162.

(3) *A general History of music*, t. II, p. 109.

qu'à transcrire ici quelques-uns de ces derniers, en commençant par les mélodies chantées.
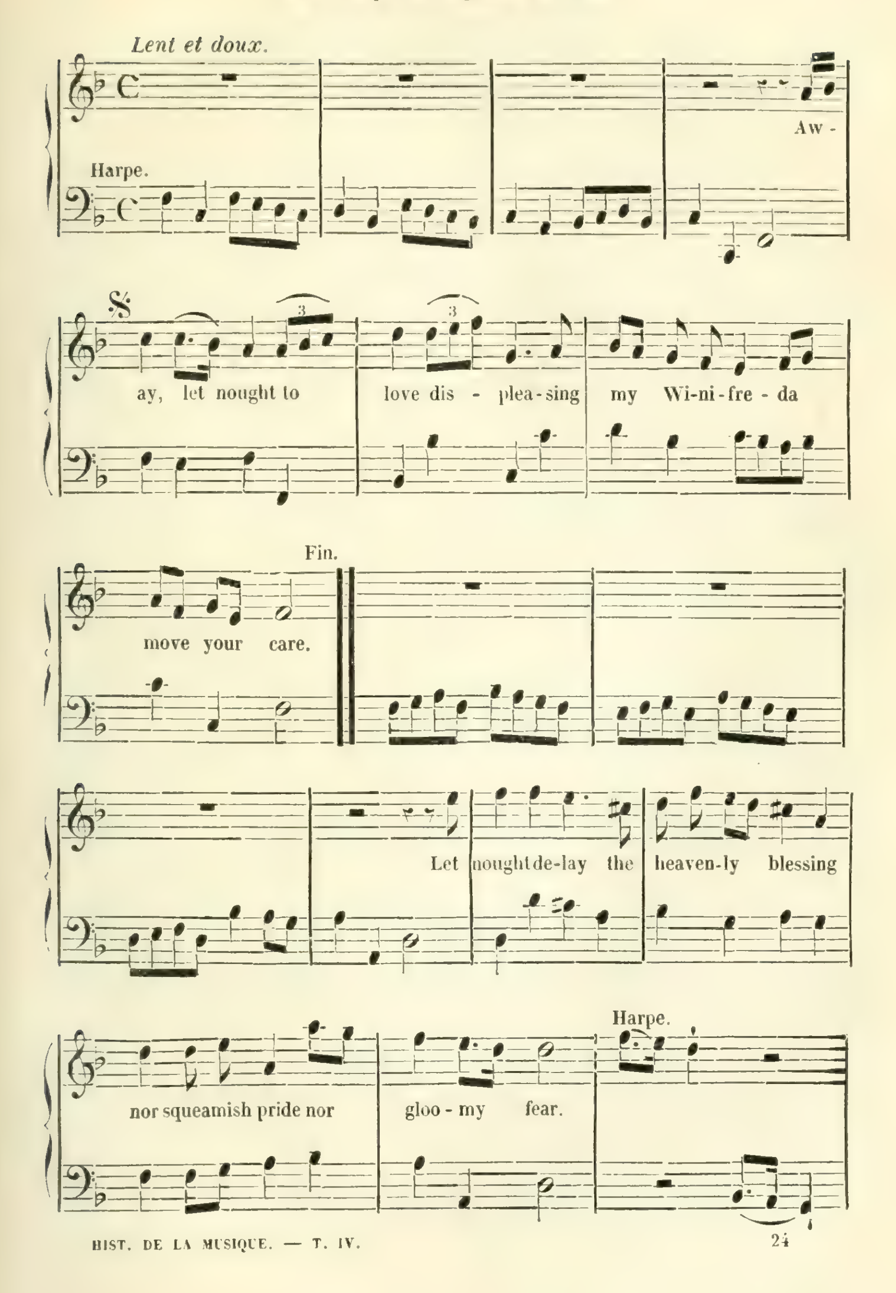
DADL DAU. — LES DEUX PIMPANTS (1).
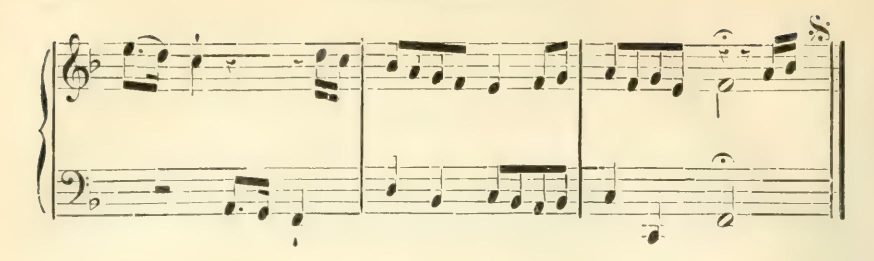


(1) Cet air se chante par deux personnes, tantôt ensemble, tantôt en se répondant. Composé de deux couplets, il se distingue particulièrement par ses cadences, qui se font dans un autre ton que celui de la tonique. Henri V, étant prince de Galles, aimait beaucoup cette mélodie qu'il chantait avec ses compagnons de débauches, à la taverne de *Boars Head*, vers 1410. (Edouard Jones, ouvrage cité, p. 176.) Nous donnons cet air avec les paroles welches, n'en ayant pas de traduction rhythmique.

Ancien air welche appelé Hin Sibyl,

avec des paroles anglaises modernes.





Chant du pays de Galles méridional (1).

Solo. Chœur des bardes.

Ca ru'm hell a char u'n a-gos, Hob y de-ri dan-do :
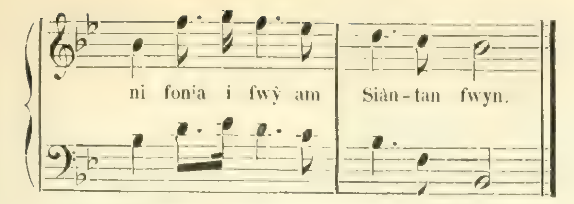
Solo. Chœur des bardes.

Ne-wid ca-riad pôb py-thef-nôs Dy-na ga-nu et-to
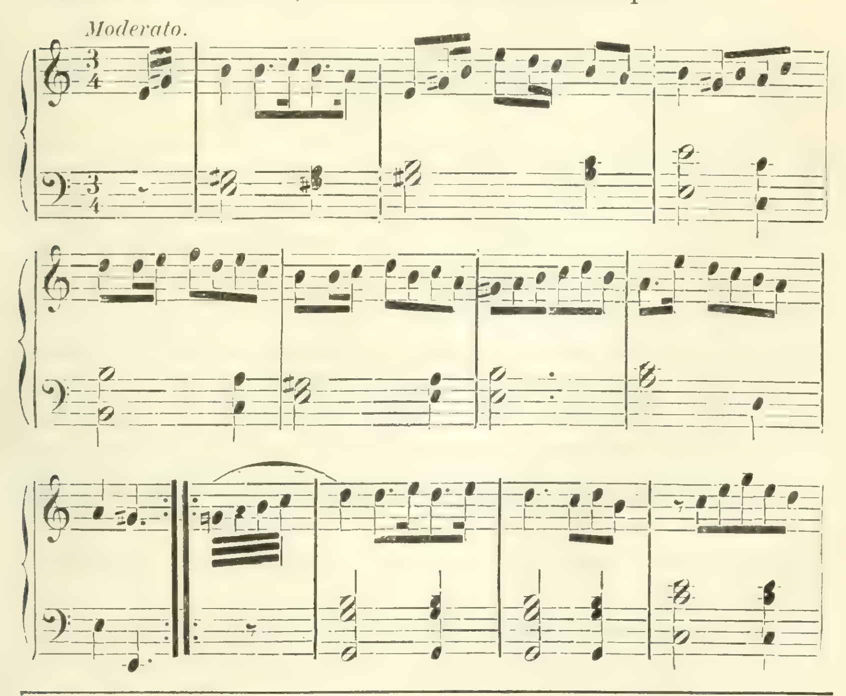
Er hŷn i gŷd ni all fy ngha-lon Siân fw yn Sian.

Lai na châr-u'm hên gar-ia-don, o'r brw - yn, le-re de-re'r llwyn;
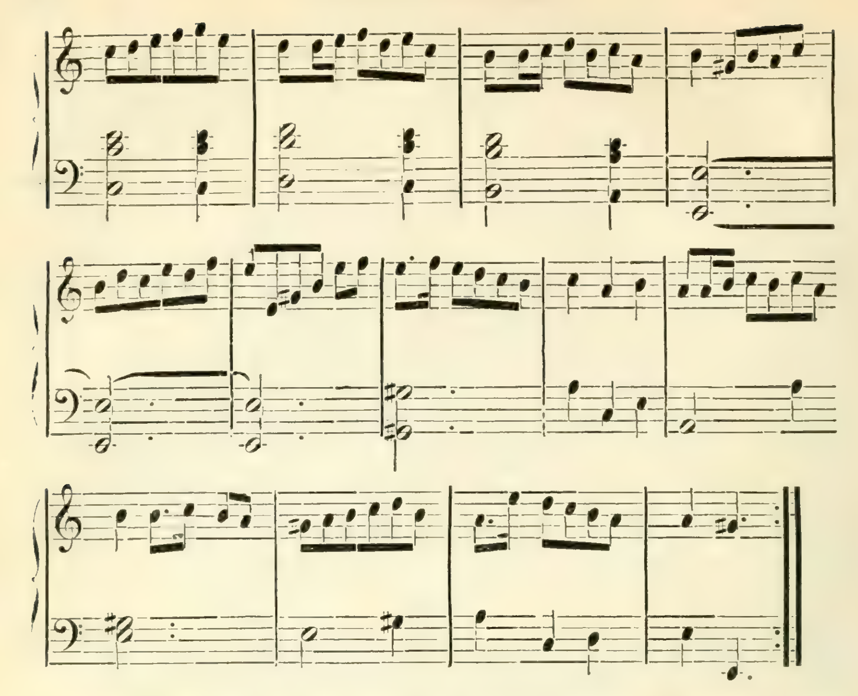
(1) Édouard Jones dit que ce chant est très-ancien. Ouvrage cité, p. 128.



Les bardes et les ménestrels de l'époque actuelle affirment que la plupart des airs de harpe, sur lesquels ils font des variations, sont fort anciens; ils en font même remonter plusieurs aux quatorzième et quinzième siècles (1) ; cependant, à les juger par leur contexture, ils doivent appartenir à des temps plus modernes. La forme originale des anciens temps ne s'y fait pas apercevoir et leur style, en général, est vulgaire. Celui que nous donnons ici, comme spécimen, est un de ceux dont le caractère welche est le plus prononcé : il appartient au comté de Mérioneth, qui, dans ses montagnes et par l'absence de l'industrie , a conservé ses mœurs antiques.



(1) Édouard Jones, ouvrages cités. — *The Welsh Harper, being an extensive collection of welsh music, by John Parry*. Londres, 1830, 1 vol. in-fol. — *Welsh melodies for the harp, by John Thomas*. Londres, 1853, 1 vol. in-fol.



Les Welches ont eu une notation particulière de la musique destinée spécialement à la harpe : elle a l'aspect d'une sorte de tablature. Un manuscrit welche qui, après avoir appartenu à un gentleman nommé *Lewis Morris*, est passé dans la bibliothèque d'une école welche, près de Londres, a révélé l'existence de cette notation. Le manuscrit a pour titre : *Musica neu Beroriaeth.* On y lit une notice dont voici la traduction : « Le suivant manuscrit contient la musique « des Bretons, telle qu'elle a été mise en ordre par un congrès ou « assemblée de maîtres de musique, par l'ordre de Gryffydd ap « Cynan, prince de Galles, vers l'an 1100, avec quelques-unes des « plus anciennes pièces des Bretons qu'on suppose nous avoir été « transmises par leurs druides.

« (Cette musique) est à deux parties, à savoir, la basse et le dessus, « pour la harpe.

« Ce manuscrit fut écrit par Robert ap Haw de Bodwigan, à An- « glesey, au temps de Charles Ier. — Une partie a été copiée d'un « livre de William Penllyn (1). »

(1) The following manuscript is the music of the Britains, as settled by a congress or mee-

Ainsi qu'on le voit par cette notice, le manuscrit contient une collection de chants welches notés pour la harpe, à deux parties, la basse et le dessus, c'est-à-dire, ce qui devait être exécuté par la main gauche et par la droite. La notation se compose de lettres dont quelques-unes ont des formes inusitées qui paraissent avoir été en usage chez les Cambro-Bretons, à une époque ancienne. L'échelle de cette notation se présente sous la forme qu'on voit ici :

ff/ g/ a/ b/ c/ d/ e/ f/ g ā b̄ c̄ d̄ ē f̄ g. a,

Burney (1) et W. Bingley (2) ont traduit cette notation une octave trop bas, ayant cru que *ff/* répondait à *fa* ; cependant le second de ces auteurs a été plus logicien que le premier, en écrivant les notes surmontées d'un trait à l'octave au-dessus de ceux de l'octave grave, tandis que l'autre a mis l'intervalle de deux octaves entre ces notes. Ces écrivains ne seraient pas tombés dans l'erreur que nous relevons, s'ils avaient considéré : 1° que le *fa* était inconnu au douzième siècle, le *sol* étant la note la plus basse du système ; 2° que l'échelle ancienne de la musique des Irlandais a pour note la plus grave *fa* ; 3° et enfin, que, par leurs petites dimensions, les harpes portatives de ces temps anciens, dont on a des modèles, ne pouvaient pas descendre à ce *fa* , un tuyau d'orgue de quatre pieds ne donnant que cet *ut* . Or les monuments du moyen âge qui représentent

---

ting of the masters of music, by order of Gryffydd ap Cynan, prince of Wales, about A. D. 1100, with some of the most ancient pieces of the Britains, supposed to have be.n handed tous from the British Druids. — In two parts (that is, bass and treble) for the harp.

This manuscript was wrote by Robert ap Haw of Bodwigan, in Anglesey, in Charles the First's time. — Some part of it copied then out of Wm. Penllyn's book.

North Wales, etc., by the rev. W. Bingley (Londres, 1804), t. II, p. 336.
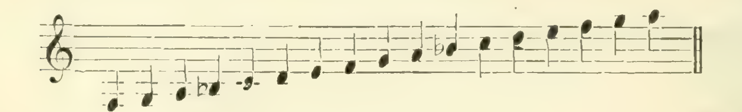
(1) *A general History of music*, t. II, p. 112, 113.

(2) *North Wales*, t. II, p. 337-340.

des personnages jouant de la harpe donnent à peine aux instruments la moitié de la taille des exécutants; l'ancienne harpe irlandaise, qui est au Muséum du collége de la Trinité, à Dublin, n'a que trente-deux pouces anglais (84 centimètres) de hauteur (1).

Une autre erreur de Burney et de Bengley consiste à avoir représenté, dans leurs traductions, les notes *b* par *si* ♮, au lieu de *si* bémol, qui est sa véritable signification. Nous avons, à ce sujet, une instruction positive de l'écrivain welche du douzième siècle, Gérald Barry, appelé *Cambrensis.* Après avoir dit que les chants de sa patrie ne sont point, comme ceux des autres pays, dans un mode uniforme, et que les mélodies welches font entendre une multitude de modes et de modulations, il ajoute : *In unam denique sub B mollis dulcedine blandâ consonantiam et organicam consonantia melodiam* (2).

Il résulte des éclaircissements qui viennent d'être donnés, que la traduction de l'échelle de l'ancienne harpe welche, d'après sa notation, doit être celle-ci :



Pour donner à nos lecteurs des notions exactes de la notation welche, nous empruntons à Burney et à Bingley quelques-uns des extraits qu'ils ont faits du manuscrit de Robert ap Haw, en rectifiant leurs traductions.
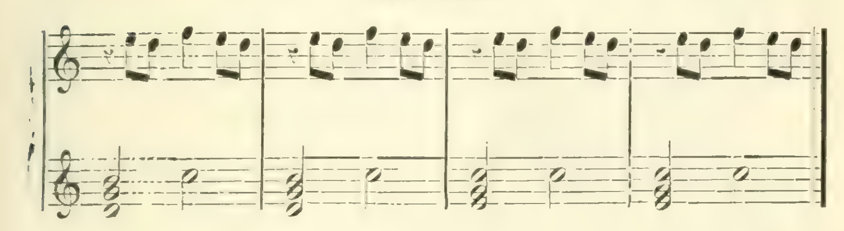
Il est à remarquer : 1° que lorsque le b a un crochet au-dessus de sa courbe, il représente le *si* ♮ ; 2° que les mesures sont séparées par un trait vertical; 3° que si les notes, qui doivent être entendues successivement, sont placées les unes au-dessus des autres, un trait oblique, placé sur le groupe de ces notes, étant incliné en montant vers la droite, indique que le mouvement est ascendant; c'est le contraire si ce trait est tourné vers la gauche.
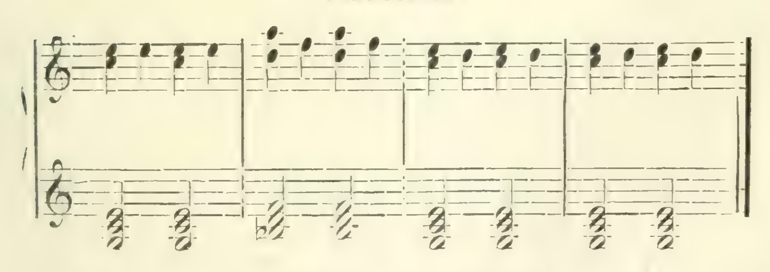
---

(1) Vallancey, *Collectanea de rebus Hibernicis,* n° 13. — *Historical Memoirs of the Irish bards,* by Jos. Walker, p. 60.

(2) *Cambriæ Descriptio,* c. 13.
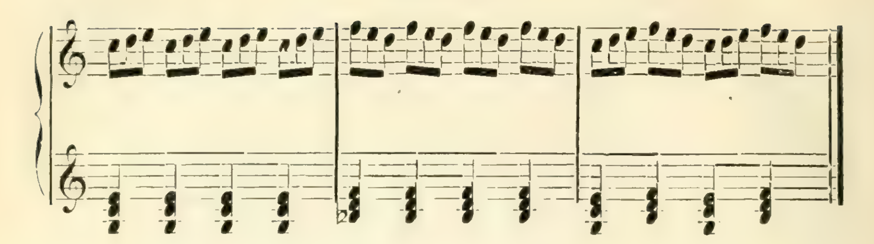
TRADUCTION.



TRADUCTION.



TRADUCTION.



Burney met en doute l'antiquité attribuée à ces fragments par le manuscrit, objectant que le *contrepoint* qui y est employé est *trop moderne* pour qu'une époque si reculée lui soit attribuée (1). A quoi songeait donc cet ancien historien de la musique, lorsqu'il appelait *contrepoint trop moderne* ces harmonies et successions barbares? Avait-il le pressentiment de l'avenir?

Les instruments de musique des Welches sont la harpe dont le nom est *telin;* l'espèce de viole appelée *crouth,* dont nous avons déjà parlé; le *pib-gorn*, sorte de grand hautbois; le *pibau* ou cornemuse; le *corn-buelin* ou cornet, et le tambour appelé *tabut.*

Suivant une ancienne tradition, *Blegywied ap Scifyllt*, roi de l'île de Bretagne, qui vivait environ 160 ans avant Jésus-Christ, était bon musicien et habile joueur de harpe; cependant une existence si ancienne de cet instrument dans l'île de Bretagne ne peut être considérée que comme fabuleuse, car la harpe y fut certainement introduite par les peuples du Nord. Les anciennes lois cambriennes distinguent trois sortes de harpes, à savoir la harpe du roi, la harpe du docteur de musique, et celle du gentilhomme; elles ne disent pas en quoi elles étaient différentes, mais elles fixent les prix de 120 pence pour la harpe du roi, de 40 pence pour celle du docteur musicien, et de 60 pour celle du gentilhomme. La harpe des temps anciens était petite et portative, dit Édouard Jones, et le nombre de ses cordes ne dépassait pas neuf ou dix. Par l'échelle de sa notation, on voit qu'au douzième siècle cet instrument avait dix-sept cordes. On en changeait l'accord suivant le ton de l'air qu'on voulait exécuter ou accompagner. Les cordes étaient accordées dans l'ordre dia-

(1) *This counterpoint, however artless it may seem, is too modern for such remote antiquity as is given to it*, ouvrage cité, t. II, p. 113.

tonique, et lorsque le chant avait un demi-ton accidentel, le barde ou ménestrel, qui avait la clef sous sa main, élevait l'intonation de la corde avec adresse, sans interrompre le chanteur. Vers le milieu du seizième siècle, le nombre des cordes de la harpe s'était accru jusqu'à vingt-huit en un seul rang. Ce nombre fut augmenté quand, au lieu d'un seul rang de cordes, l'instrument en eut deux : l'époque où se fit ce changement n'est indiquée ni par Jones, ni par Parry, dans leurs ouvrages cités précédemment. La date en doit être fixée vraisemblablement vers la fin du dix-septième siècle, puisque, vers le milieu du dix-huitième siècle, la harpe welche à trois rangs de cordes existait déjà. Cette harpe, n'ayant pas de pédales pour les demi-tons, ces trois rangs de cordes avaient été imaginés pour que l'instrument eût toutes les notes de l'échelle chromatique. Dans les derniers temps, l'étendue de cette harpe a été portée à six octaves. Le rang de cordes du milieu a toutes les notes qui forment, avec les autres, tous les degrés chromatiques. Les ménestrels welches n'ont jamais voulu adopter la harpe à pédales, parce qu'ils veulent montrer leur habileté dans les grandes difficultés que présente le système de leur instrument.

La harpe et le crouth étaient joués avec passion chez les Welches dans les temps les plus anciens ; les rois et princes de Galles, les nobles et les guerriers, étaient tous joueurs de harpe à l'imitation des bardes. Les preuves de ce fait caractéristique se trouvent dans les lois mêmes du pays. Les premières de ces lois sont celles de *Dynwal Moolsmuth,* roi de la Grande-Bretagne, qui régna environ 440 ans avant l'ère chrétienne ; puis vinrent celles de *Martia*, reine de ce pays, lesquelles furent traduites en anglo-saxon par le roi Alfred, et, enfin, les lois du roi Howel, dont le règne commença en 920 ; celles-ci renferment la plus grande partie des premières. Ces lois ont été réunies et traduites par Wotton et Moses William, sous le titre de *Leges wallicæ.* On trouve dans ce recueil le passage suivant : *Les trois choses indispensables à un gentilhomme ou baron sont sa harpe, son manteau et son échiquier* (Leges wallicæ, p. 301). Dans un autre endroit il est dit : *Trois choses sont nécessaires à un homme dans sa maison, savoir, une femme vertueuse, un coussin sur sa chaise, et sa harpe bien accordée* (ibid., p. 302). Tous les anciens poëmes welches mentionnent les noms d'une multitude de joueurs de harpe et de crouth, qui accompagnent leurs chants avec ces instruments. On cite particulièrement

Cyvnerth, barde du prince, *Maelgwn*, *Cosirch*, musicien de Heilyn, *David Athro*, *Mozwydd* et *Cynwrig Beneerdd*, qui brillaient dans le sixième siècle parmi les joueurs de harpe et de crouth les plus distingués.

On ignore quand le *crouth* perfectionné à six cordes a succédé au crouth vulgaire à trois cordes; la plus ancienne mention qu'on en a se trouve dans une pièce de vers welches du quinzième siècle, rapportée par Édouard Jones (1). D'après cette pièce, on voit que le dos du crouth était voûté. La figure de cet instrument, que nous donnons ici, fera comprendre la description que nous allons en faire :

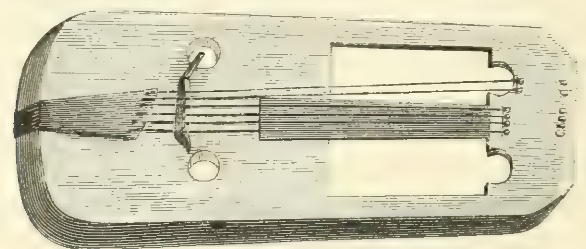


Fig. 5.
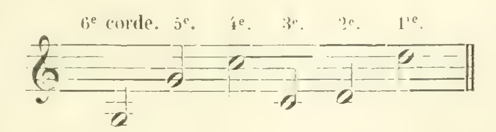
Le *crouth* à six cordes a, comme on voit, la forme d'un trapézoïde allongé, dont la longueur, du sommet à la base, est de 57 centimètres. La plus grande largeur, près du cordier, est de 27 centimètres, et la plus petite, au sommet du trapèze, est de 23 centimètres. L'épaisseur de la caisse sonore, composée de deux tables de sycomore et d'éclisses, est de 5 centimètres, et la longueur de la touche est de 28 centimètres. Des six cordes dont l'instrument est monté, deux sont en dehors de la touche : elles sont pincées à vide par le pouce de la main gauche; les quatre autres cordes, placées sur la touche, se jouaient avec l'archet. Ces cordes sont attachées au cordier par leur extrémité inférieure : ce cordier est fixé de la même manière que dans les anciennes violes. Dans certains instruments, ce cordier offre, au point d'attache des cordes, une ligne droite et parallèle à la base du *crouth;* dans d'autres, comme on le voit par la figure donnée ci-dessus, d'après Édouard Jones, le cordier a une direction oblique. L'extrémité supérieure des cordes passe par des trous percés dans le massif du haut de l'instrument, s'appuyant sur des sillets,

(1) Ouvrage cité, p. 115.

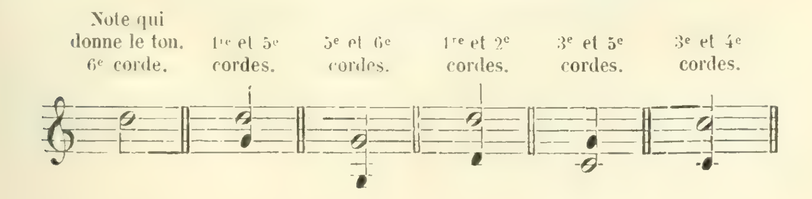
et va s'attacher au revers de la tête par des chevilles, lesquelles se tournent avec une clef.

La table est percée de deux ouïes rondes, dont le diamètre est de trois centimètres. Le chevalet est la partie la plus singulière de l'instrument ; il n'est pas convexe, comme celui du violon ; la ligne sur laquelle se posent les cordes est presque droite. Il résulte de cette circonstance et de ce que le corps de l'instrument n'avait pas d'échancrures pour le passage de l'archet, que celui-ci devait toucher plusieurs cordes à la fois, et conséquemment produire une harmonie quelconque, en raison du doigter. Une autre particularité du chevalet, très-digne d'attention, consiste dans l'inégalité de ses pieds et dans sa position. Placé obliquement, en inclinant vers la droite, il a le pied gauche long de 7 centimètres. Ce pied entre dans l'intérieur de l'instrument par l'ouïe gauche et s'appuie sur le fond, tandis que le pied droit, dont la hauteur est de 2 centimètres environ, est appuyé sur la table, près de l'ouïe droite. L'effet de cette disposition est que le pied gauche remplit les fonctions de l'âme dans le violon, et qu'il ébranle à la fois la table, le fond et la masse d'air contenue dans l'instrument.

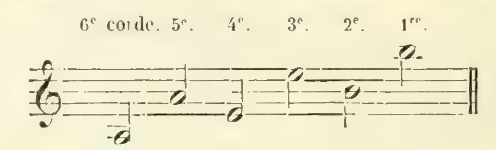
Les six cordes du *crouth* sont accordées d'une manière originale et qui n'a de rapport avec l'accord d'aucun autre instrument. Voici celui du *crouth* :



Cet accord n'a pas été choisi par caprice : il a pour objet de donner à vide des quintes et des octaves entre toutes les cordes, soit en pinçant les cinquième et sixième, soit en faisant vibrer les autres avec l'archet. Les accords se formaient comme on le voit dans cette table :



Il est remarquable que la sixième corde pincée à vide (*sol*) s'appelait *vyrdon* dans la langue welche ou celtique, et que les cordes les plus graves des instruments à archet sur le continent européen, depuis le moyen âge jusque dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, ont été désignées par le nom de *bourdon*, qui est évidemment le même mot passé dans les langues romanes. L'accord qu'on vient de voir est celui que donnent Édouard Jones (1) et Daines Barrington (2), d'après le barde John Morgan, qu'il avait entendu vers 1770 : toutefois l'accord pouvait varier en raison du ton et du caractère de la mélodie populaire qu'on voulait exécuter. C'est ainsi que W. Bingley entendit, en 1801, un vieux barde de Caernarvon jouer quelques airs anciens sur un *crouth*, accordé de cette manière (3) :



Le *crouth*, instrument difficile à jouer, a été peu à peu négligé, puis abandonné. Vers 1770, Daines Barrington n'avait rencontré dans le pays de Galles que le barde John Morgan qui en jouât; en 1801, Bingley en entendit un autre à Caernarvon : peut-être ne trouverait-on plus aujourd'hui un seul Welche qui pût en jouer : l'instrument même, devenu très-rare dans le pays, disparaîtra vraisemblablement pour toujours. Le *crouth trithant* ou à trois cordes, abandonné depuis longtemps aux ménétriers ambulants, est le seul qu'on joue encore.

Le *pib-gorn*, instrument pastoral, originaire de l'île d'Anglesey, y est joué par les pâtres. Son nom, qui signifie *chalumeau-cornu*, provient de ce que ses deux extrémités sont terminées par deux larges cornes, dont l'inférieure est échancrée, comme on le voit dans la figure suivante :

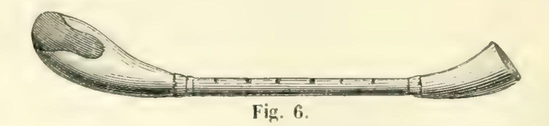


Fig. 6.

(1) Ouvrage cité, p. 115.

(2) *Archæologia, or miscellaneous tracts relating to antiquity, published by the Society of the antiquaries of London*, t. III (1775), p. 33.

(3) Ouvrage cité, t. II, p. 332.

La longueur totale de l'instrument est de cinquante centimètres. Le tube est un roseau d'environ 22 millimètres de diamètre : il est percé de sept trous, dont six sur le devant et un au côté opposé. A l'extrémité supérieure du tube est ajustée une anche à double languette en cuivre ou laiton, recouverte par une corne dans laquelle souffle le joueur de l'instrument. Ainsi qu'on le voit, le pavillon est formé par l'autre corne échancrée. La qualité du son de cet instrument a de l'analogie avec celui du cor anglais, dont il est peut-être l'origine. Les habitants de l'île d'Anglesey dansent au son du *pib-gorn*, sur un air auquel on a donné le même nom.

Dans la partie méridionale du pays de Galles, on trouve un chalumeau, appelé *cornieyll*, qui a quelque ressemblance avec le *pib-gorn* par son tuyau, percé du même nombre de trous, mais dont l'anche, à simple languette, est battante sur une embouchure qui se visse à la tête du tube. Cet instrument est aussi terminé par une corne.

La *pibau*, cornemuse, est un des plus anciens instruments des Welches : on le trouve déjà mentionné au septième siècle (1), et les lois de Howel, datées de 942, règlent ce qui concerne les joueurs de *pibau* (2). Ces cornemuses welches sont, comme celles de la plupart des peuples, formées de deux tubes dont l'un, percé de six trous, fait entendre les mélodies et dont l'autre, beaucoup plus grand, est le *bourdon*, qui ne fait entendre qu'un son soutenu. L'outre, qui contient le vent, est formée par une peau de chèvre ; elle est alimentée par un tuyau insufflateur. On croit généralement que la cornemuse appartient plus à l'Écosse qu'aux autres contrées de la Grande-Bretagne, mais c'est une erreur : ce qui est vrai, c'est que l'usage de cet instrument est plus fréquent et plus général chez les Highlanders ou Montagnards de l'Écosse qu'ailleurs.

Le *corn-buelin* ou *horn-bugle*, c'est-à-dire corne de bœuf, reçut ce nom parce qu'il fut fait originairement avec cette partie de la tête du bœuf : plus tard, ce cornet a été fait de métal ou d'ivoire et chargé

(1) *Cambrobritannicæ Cymrescæve linguæ Institutiones, by Dr. John Davydd Rhys*, p. 146.

(2) *Leges Wallicæ*, p. 70.

d'ornements, ainsi que le fait voir le cornet welche dont nous donnons la figure.



Fig. 7.

Les sons du cornet animaient les chiens à la chasse ; on se servait aussi de cet instrument à la guerre pour donner des signaux : quelquefois on le transformait en vase à boire.

Les *tabredd*, *tabret*, ou tambours, sont dans le pays de Galles ce qu'ils sont partout : on trouve dans ce pays le tambour à la main ou tambour de danse, appelé en France *tambour de basque*, et le tambour militaire, dont le gros son sert aussi à accompagner les autres instruments.

§ IV.

La musique chez les anciens Irlandais. — Origine de cette musique et de la langue erse. — Instruments. — Notation. — Bardes. — Tonalité ; chants.

L'Irlande a plus de rapports avec le pays de Galles que le reste de l'Angleterre, pour ce qui concerne les institutions des bardes ; cependant les systèmes de musique en usage dans ces deux parties de la Grande-Bretagne ont entre eux des différences sensibles qui nous semblent pouvoir être expliquées par leur origine. Les premiers temps de l'Irlande sont environnés de plus d'obscurité que ceux de l'Angleterre. Sans parler des fables qui, partout, sont répandues dans l'histoire primitive des peuples, et qui se trouvent en abondance dans celle des Irlandais, si nous entrons dans les époques historiques, nous voyons une colonie de Milésiens aborder dans le pays, s'en rendre maîtresse et y établir sa domination aux dépens des Danoniens, premiers habitants de l'île. Il existe un ancien poëme sur la première bataille entre les Milésiens et ces Danoniens, qui a été con-

servé par Keating, dans son Histoire de l'Irlande. Toutefois l'établissement de cette colonie d'habitants de Milet dans l'Hibernie nous paraît au moins douteux, lorsque nous considérons qu'il n'existe pas un mot grec dans la langue irlandaise. Suivant les recherches du colonel Vallancey (1), les Milésiens auraient eu parmi eux un poëte nommé *Cir mac Cis* et le harpiste *Onna Ceanfinn!* Une harpe chez les Milésiens et des noms grecs comme *Cir mac Cis* et *Onna Ceanfinn!* Il ne se peut rien de plus curieux. A vrai dire, l'Irlande ne possède que des traditions obscures sur ses anciens temps; les documents historiques lui manquent jusqu'au dixième siècle, et le plus ancien ouvrage écrit dans la langue erse ne remonte pas au-delà de cette époque. Cependant les savants irlandais assurent que cette même langue originale a conservé jusqu'à nos jours ses formes et même son orthographe primitives, tandis que des variations considérables se sont introduites dans la langue du pays de Galles : ils en donnent pour preuve la facilité qu'on éprouve à entendre les poésies de Fergus et des autres anciens bardes irlandais, et qui n'existe pas à l'égard des ouvrages de Taliesin, Mabinogé et autres productions des bardes welches.

Une origine orientale paraît exister dans une partie de la langue et dans la musique de l'Irlande, bien qu'il s'y trouve aussi des éléments celtiques : les rapports sont surtout sensibles avec les dialectes de l'Inde. Ce fait a été remarqué par E. Warton (2) et par Vallancey (3). On ne peut nier toutefois que ces analogies sont mêlées de formes empruntées aux langues du Nord, particulièrement au scandinave ou ancien danois. Ces mélanges d'origine doivent être constatés pour bien saisir ce que nous avons à dire concernant la musique des bardes irlandais.

Ce peuple rattache à une révolution qui éclata dans le pays, vers l'année de la création 3649, le premier triomphe de l'union de la poésie et de la musique. Tobtaigh s'était emparé du trône de son frère Léoghaire, au préjudice de son petit-neveu Maon. Ce jeune prince était aimé de *Moriat,* fille du roi de Munster : l'amour inspira à cette princesse des vers par lesquels elle invitait son amant à reconquérir le royaume de ses ancêtres. Craftine, célèbre barde irlandais, saisit

(1) *Collect. de rebus Hibern.*, vol. III, nº 13.
(2) *Hist. of engl. poet.*, dissert. I.
(3) Ouvrage cité, vol. III, nº 13.

e moment favorable pour chanter ces vers devant le prince qui, ému par la puissance de la musique et de la poésie, prit la résolution de tout hasarder pour punir l'usurpateur de son trône : il retourna en Irlande, rassembla ses amis, et, victorieux après plusieurs combats, il épousa sa maîtresse.

Le mélange de races, dont s'était vraisemblablement formée la population de l'Irlande, a exercé son influence sur les tonalités de sa musique : nous disons ses tonalités, car il en existe plusieurs dans la musique irlandaise. La première, assez semblable à l'échelle du mode majeur de la musique moderne, n'en diffère que par l'absence de la note sensible. Cette note est supprimée dans toutes les mélodies établies d'après le système de tonalité dont il s'agit, ce qui leur donne un caractère d'originalité rendu plus piquant encore par la finale qui se termine dans un autre ton que celui de la mélodie, comme on le verra tout à l'heure. Toute la musique conçue dans ce système est susceptible d'être accompagnée d'harmonie; les bardes irlandais l'accompagnent, en effet, avec leur harpe massive d'un seul rang de cordes, dont l'origine est évidemment différente de celle de la harpe welche. Leur harmonie ancienne n'a que fort peu de rapports avec les successions toutes modernes d'accords appliquées aux mêmes mélodies par des musiciens anglais et autres, depuis un siècle environ. Ceux-ci, méconnaissant le caractère original de ces mélodies, ont rempli les lacunes de l'échelle qui leur sert de base, ont altéré la tonalité pour la ramener aux conditions de la musique moderne, et ont enfin gâté les effets piquants d'irrégularité de rhythme, en remplissant par des ritournelles des silences non moins originaux que la forme des chants. Ces mêmes arrangeurs ont fait pis lorsqu'ils se sont obstinés à harmoniser d'autres mélodies qui, par leur contexture, repoussent toute succession régulière d'accords, n'ayant aucun mode déterminé de tonalité. Certains airs irlandais ont de l'analogie avec les anciens modes de l'Inde. Ces rapports n'ont point échappé à l'attention de W. Gore Ouseley, dans ses voyages. Les Irlandais disent que leurs musiciens furent les instituteurs des bardes welches; si cela est, ceux-ci n'ont pris d'eux ni la forme de leurs instruments, ni le système de tonalité dont nous venons de parler. Il y a lieu de croire, au contraire, que la tonalité harmonique a passé des Welches aux Irlandais, et que la musique primitive de ceux-ci fut tout entière dans le système oriental. L'originalité de

cette musique irlandaise est déjà constatée au douzième siècle par Gérald Barry, appelé *Cambrensis*, dans ce passage de sa *Topographie de l'Irlande :* « L'aptitude de ce peuple pour le jeu des instruments « est digne d'attention ; il a, en ce genre, beaucoup plus d'habileté « qu'aucune des nations que j'ai vues. La modulation n'est pas, « chez lui, lente et triste comme sur les instruments de la Bre- « tagne, auxquels nous sommes accoutumés ; mais les sons, rapides « et précipités, sont cependant doux et suaves. Il est remarquable « qu'avec une telle vélocité de doigts, la mesure musicale est con- « servée, etc. (1). »

Comme tous les peuples des îles britanniques, les Irlandais suivaient la religion druidique et leurs premiers bardes composaient une classe de druides. On ne sait rien de précis sur ces temps anciens entourés de fables ; cependant quelques poëmes, attribués à un barde du quatrième siècle, nommé *Fergus*, ont été conservés et existent encore. Il était né chez les *Fenii*, Irlandais du nord dont il a chanté les exploits. Ses chants représentent bien ce qu'on a rapporté de ces bardes primitifs, encourageant les héros sur les champs de bataille et donnant eux-mêmes des preuves de valeur guerrière. Après que les Irlandais eurent été convertis à la religion chrétienne par saint Patrick, en 431, ces bardes devinrent, comme chez les Welches, de simples poëtes chanteurs et joueurs de harpe.

Après la conversion des Irlandais, la liturgie et le chant ecclésiastique furent empruntés aux églises grecques d'Orient : cette liturgie était semblable à celle de l'Église gallicane (2). A différentes époques, des efforts furent faits par des missionnaires romains pour substituer, dans les églises et dans les monastères de l'Irlande, le rit romain au rit grec, mais ce fut toujours sans succès. Il en fut de même en 1134 lorsque Malachy O'Morgan, archevêque d'Armagke, renouvela la même entreprise ; il y eut une opposition générale et in-

(1) In musicis instrumentis, commendabilem invenio istius gentis diligentiam ; in quibus, præ omni natione quam vidimus, incomparabiliter est instructa. Non enim in his, sicut in britannicis (quibus assueti sumus) instrumentis, tarda et morosa est modulatio ; verum velox et præceps, suavis tamen et jucunda sonoritas. Mirum, quod in tanta tam præcipiti digitorum rapiditate musica servetur proportio, etc. (*Gyrald. Camb. Topog. Hibern. distinct.*, 3, c. I.)

(2) Stillingfleet, *Antiquities of the British Church,* chap. IV, p. 237.

vincible, à ce sujet, parmi le clergé et les moines irlandais. Saint Bernard qui, dans le panégyrique de Malachy, a affirmé le contraire, a été induit en erreur (1). Ce ne fut que trente ans plus tard que, par une décision du concile de Cashell, l'unité de liturgie avec l'Église romaine fut établie, non sans une résistance énergique du peuple irlandais.

L'époque brillante de la musique nationale de l'Irlande commença vers la fin du dixième siècle, sous le règne d'*O'Brien Boirohen*. Ce grand prince, après une victoire éclatante sur les Danois et leur expulsion de l'île, donna tous ses soins à réparer les ravages faits par ces hommes du Nord : il rétablit les colléges anciens, en ouvrit de nouveaux et fonda des bibliothèques publiques pour les étudiants indigents. Ses encouragements ranimèrent les études, et les professeurs des arts libéraux trouvèrent près de lui un appui qui leur avait manqué jusqu'alors. Cultivant lui-même la musique avec succès, il était un des harpistes les plus habiles de son royaume. Sa harpe, conservée aujourd'hui au Muséum du collége de la Trinité à Dublin, est un des monuments les plus intéressants de l'histoire de la musique irlandaise. Nous avons dit tout à l'heure que sa hauteur est de 84 centimètres. Le corps de l'instrument est en bois de chêne ; la tête ou console et le bras courbe sont faits d'un bois rouge dont les mailles sont semblables à celles du noyer ; la tête est incrustée d'argent ciselé avec délicatesse et sur le front se trouvent les armes de la famille O'Brien, également en argent. Le pied de l'instrument ou cuvette, où était enchâssée l'extrémité du bras courbe, est maintenant brisé. Les cordes, au nombre de vingt-huit, étaient fixées à la table d'harmonie par des boulons d'argent dans des trous garnis de cuivre ; elles étaient attachées à la tête par des chevilles de même métal. Dans toutes ses parties, cet instrument, dont nous donnons ici le dessin, fait voir qu'il fut l'ouvrage d'un artiste habile (2).

---

(1) Dans les œuvres de saint Bernard, chap. XVI.

(2) Jos. Walker, *Historical Memoirs of the Irish Bards*, p. 61.

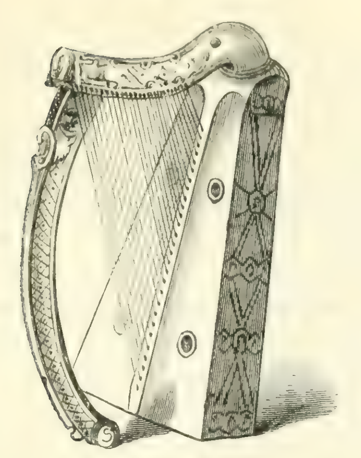


Fig. 8.

Rien de moins semblable à la légère harpe primitive des Welches que la harpe irlandaise du moyen âge : celle-ci, quoique beaucoup plus massive, est construite dans de meilleures conditions acoustiques.

Parmi les instruments irlandais, la harpe tient la première place : on en distingue quatre espèces différentes dans le pays, sous les noms de *clarseach*, *keirnine*, *cionar-cruit*, et *creamtine-cruit*. La *clarseach*, appelée communément *harpe irlandaise*, est la plus ancienne. La harpe, que les monuments de l'Égypte nous montrent en Orient dans la plus haute antiquité, et qui, par des circonstances inexplicables, disparaît, ne se retrouve en Europe que chez les descendants des Scythes. Les monuments historiques et poétiques des peuples goths prouvent l'usage de cet instrument chez leurs premiers scaldes ou poëtes chanteurs. La harpe existait aussi chez les peuples germaniques qui habitaient les contrées de l'Allemagne septentrionale les plus rapprochées de la Scandinavie. C'est ce fait, déjà connu au temps de Venance Fortunat, qui lui fait dire, dans les vers que nous avons cités (1), *le barbare avec la harpe*. C'est donc avec raison qu'un savant anglais, qui a fait des recherches spéciales à ce sujet (2), a dit que ce furent les Saxons qui introduisirent la harpe dans l'île de Bretagne;

(1) V. page 314 de ce volume.

(2) Edouard Lédwich, *Inquiries concerning the ancient irish harp*, dans le livre de Jos. Walker, Appendix, n° 1, p. 7.

d'où il résulte qu'il ne faut chercher cet instrument ni en Angleterre ni en Irlande avant le milieu du cinquième siècle, et que toutes les traditions contraires rapportées par les Welches et les Irlandais sont mensongères. La harpe *clarseach* était la grande et massive harpe irlandaise, dont on a vu le modèle ci-dessus. Suivant le colonel Vallancey (1), la harpe *keirmine* ou *keirnine* fut une sorte de tympanon ou de *canon* semblable à celui de l'Orient et dont la forme était un triangle tronqué. On en pinçait les cordes avec les doigts sans plectre. C'était à vrai dire une harpe renversée. Le *cionar-cruit* ou *croith* était un instrument à dix cordes, lesquelles se pinçaient avec une forte plume. C'est de cette petite sorte de harpe que s'accompagnaient les femmes et les ecclésiastiques dans leurs chants, suivant ce que rapporte le Cambrensis (2). Joseph Walker pense que le *creamtine-cruit* n'était pas une harpe et qu'il ne différait pas du *crouth* des Welches (3); cependant Burney ne croit pas que le *crouth* ait jamais été en usage en Irlande et nous partageons son opinion.

Le second instrument national des Irlandais est la cornemuse, bien qu'il soit généralement considéré comme appartenant plus spécialement aux montagnards de l'Écosse, parce qu'ils en font un usage plus habituel. Plusieurs écrivains irlandais font remarquer que les premiers habitants de l'Écosse furent une colonie de leur pays, et que les montagnards en sont précisément les descendants. Il est d'ailleurs prouvé que l'usage de la cornemuse remonte en Irlande à une haute antiquité, c'est-à-dire à une époque antérieure à l'émigration de la colonie qui se fixa dans les Highlands écossais, et l'on croit que ce furent les Romains qui l'introduisirent dans l'île de Bretagne. O'Connor nous apprend qu'un instrument de cette espèce, en usage chez les Écossais, est appelé *adharcaidh cuil,* nom qui signifie : appareil de plusieurs tuyaux unis à une outre (4). Il dit aussi que la *rinkey*, danse pastorale de l'Irlande, se faisait aux sons du *cuisley-cuil,* ancienne cornemuse bruyante dont l'étendue n'était que d'une octave; or, ces deux noms ont un rapport évident. Le même savant a

---

(1) *Collect. de rebus Hibern.*, n° 15, p. 528.

(2) Hinc accidit, ut Episcopi et Abbates et sancti in Hibernia viri, citharas circumferre et in eis modulando piè delectari consueverint. *Topogr. Hibern.*, III, cap. XII.

(3) Ouvrage cité, p. 73.

(4) *Dissert. on Hist. of Irel.*, p. 71.

démontré l'ancienneté de l'usage de cet instrument, par la figure d'un porc qui en joue et qui fait partie d'une des lettres initiales d'un manuscrit irlandais exécuté vers l'année 1300 (1). M. Bunting a reproduit cette figure dans son livre sur l'ancienne musique de l'Irlande (2). Quoi qu'il en soit de la contestation entre les Écossais et les Irlandais concernant la priorité d'usage de la cornemuse, il est certain que les premiers ont peu fait pour son amélioration, tandis que celle des Irlandais marque un progrès dans sa construction, puisqu'on y trouve aujourd'hui un tuyau chantant à huit trous, trois bourdons, dont un grand et deux petits qui sonnent l'octave et la quinte, avec un double vent agissant, l'un sur le tuyau chantant, l'autre sur les bourdons.

Un archéologue anglais (3) dit que le cornet fut un instrument de musique chez les Bretons, mais qu'il ne fut qu'un vase à boire chez les anciens Irlandais. Il ne paraît pas, en effet, que le cornet ait été chez ceux-ci un instrument militaire, M. Bunting ayant établi, par plusieurs textes, qu'ils allaient au combat animés par les sons de la cornemuse (4). Jos. Walker cite cependant plusieurs instruments qui semblent avoir été des trompettes de cuivre, entre autres la *dudag;* mais on n'en connaît que le nom, n'en ayant pas trouvé de représentation. Walker suppose qu'elle a pu être une espèce de clairon ou de trompette aiguë (5).

La flûte ne paraît pas avoir été connue des anciens Irlandais : l'auteur qui vient d'être cité croit pourtant que les mots irlandais *readan, fideog* ou *lonloingean* furent des noms de flûtes douces ou à bec, semblables à la flûte anglaise appelée *recorder* (6) ; mais il n'appuie son opinion sur aucun fait patent.

Les Irlandais ont une notation musicale différente de celle des Welches et dont le but primitif fut de marquer les intonations de la poésie chantée. Il n'est pas certain que cette notation ait été employée par les anciens bardes, car elle ne nous est connue que par un traité manuscrit en irlandais et ancien mauvais anglais, qui

---

(1) *Rer. Hibern. script. vet.*, t. I, Proleg. 175.
(2) *The ancient music of Ireland*, p. 59.
(3) M. Pegge, dans l'*Archæologia britann.*, t. III, part. 8.
(4) Ouvrage cité, pp. 57, 58.
(5) *Ibid.*, p. 88.
(6) *Ibid.*, p. 91.

paraît avoir été composé dans le seizième siècle, sous le règne d'Élisabeth, et dont une partie est perdue. C'est à William Beauford, savant philologue et membre de la Société des antiquaires d'Irlande, que nous sommes redevables du contenu de cet ouvrage (1), lequel renferme un système complet dont voici l'exposé succinct.

Les intonations de la voix dans le chant de la poésie sont de quatre espèces, à savoir le son aigu (*acutus*), le moyen (*modicus*), le grave (*gravis*) et le mouvement circonflexe (*circumflexus*). Le son *modicus* est la tonique ou note du ton dans lequel est le chant : son signe est un trait vertical tel que celui-ci : | . Le son aigu (*acutus*) est une tierce au-dessus du moyen : le signe qui le représente est celui-ci : / . Le son grave (*gravis*) est une tierce au-dessous du son moyen et une quinte au-dessous de l'aigu ; son signe est ainsi fait \ . Un point placé au-dessus du signe du son aigu et de celui du son grave indique des intonations plus élevées d'un ton que les signes sans points ; ces signes se présentent sous les aspects ·/ ·\. Le point placé sous les mêmes signes, de cette manière /. \., fait voir que l'intonation est plus basse d'un ton que le signe sans point.

Le mouvement circonflexe, dont le signe est ⌒, marque une succession descendante de trois sons par tierces, commençant par le son aigu et allant au grave, en passant par le moyen, dans cette forme : [notation musicale]. Le mouvement circonflexe ascendant se marque par le signe ∧ : il représente trois intonations successives, en commençant par le son grave et allant à l'aigu, en passant par le moyen, de cette manière : [notation musicale].

Dans cette notation du chant de la poésie irlandaise, il y avait quelques autres signes pour marquer certains mouvements de la voix désignés par le mot *circonflexe*, en irlandais *circeol* : c'est ainsi que cette forme [notation musicale] était représentée par le signe de l'*aigu*, suivi du *circonflexe;* que celle-ci : [notation musicale] avait pour signes

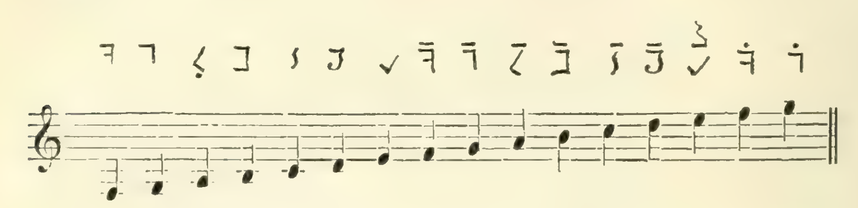
(1) *An Essay of the poetical accents of the Irish* (dans les *Historical memoirs of the irish bards*, de Walker ; *Appendix*, n° 3).

le circonflexe suivi du grave ; que cette forme  était représentée par un crochet tourné à droite ; celle-ci , par le même signe tourné à gauche ; et, enfin, cette autre , par le signe du son aigu surmonté du circonflexe.

La durée des intonations se distingue en quatre espèces, qu'on désigne par les noms de *largus*, *longus*, *breve* et *semibreve*. Le *largus*, qui est la plus longue durée, se marque par deux traits horizontaux, de cette manière =. La moitié de cette durée est le *longus*, dont le signe est ce simple trait —. La *brève*, moitié de la longue, est représentée par ◡, et la *semi-brève*, ou moitié de la brève, par le même signe avec un point au centre ◡̇, ou par le cercle ○. Les signes d'intonation se placent au-dessus des syllabes et les signes de durée au-dessous de ces mêmes syllabes.

Une autre notation, spécialement instrumentale, s'est trouvée dans un manuscrit qui, pendant une longue suite de générations, est resté dans l'ancienne famille des Cavanaghs, d'Irlande. Elle fut communiquée à M. Beauford par un prêtre catholique, attaché à cette même famille, et ce savant crut y reconnaître une notation pour le *crouth*, formée avec des caractères empruntés aux alphabets latin et étrusque. Nous ne pouvons partager cette opinion, par les motifs que nous allons exposer. En premier lieu les anciens habitants de l'Irlande n'ont pu avoir connaissance de l'alphabet latin qu'après l'invasion de l'île de Bretagne par les Romains ; or, à cette époque, l'alphabet latin avait acquis toute sa perfection et n'avait plus rien des formes primitives dans lesquelles on pourrait trouver quelque rapport avec deux ou trois signes de cette notation. Quant à l'alphabet des Étrusques, jamais les Irlandais ne le connurent. Il nous semble que les rapports entre plusieurs signes de cette notation et certaines lettres de l'alphabet phénicien sont bien plus saisissables que ceux qu'a cru découvrir le savant Irlandais. Au point de vue de l'histoire, le rapprochement serait ici plus naturel, les ethnologues de ces derniers temps ayant fait voir que les pratiques religieuses du druidisme ont eu pour origine celles de l'idolâtrie phénicienne, et ayant démontré, par des passages de Strabon et d'autres écrivains de l'antiquité, que les Phéniciens avaient fondé, à une époque très-

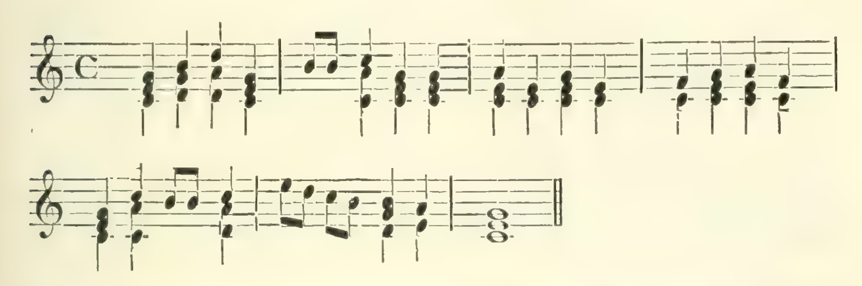
reculée, des colonies dans les îles britanniques. Pour établir les rapports dont nous venons de parler entre les signes de la notation dont il s'agit et l'alphabet phénicien, nous allons donner d'abord le tableau de cette même notation avec la traduction en notation moderne.



On voit que cette notation est composée de sept signes simples dans l'octave basse et que ces mêmes signes se reproduisent dans les octaves supérieures, avec les modifications d'un petit trait au-dessus de chacun, dans la seconde octave, et d'un point dans la troisième. De ces signes, celui de la note *fa* est l'*i* de l'alphabet phénicien ; celui de *sol* est *c* du même alphabet, celui de *la* est *l ;* celui de *si* est *p;* celui d'*ut* est *n ;* le signe de *ré* n'existe pas dans l'alphabet phénicien ; quant au signe de *mi*, c'est celui de *la* retourné. Quoi qu'il en soit de ces rapprochements et de ces conjectures philologiques, il est certain que le fragment du manuscrit dont nous allons reproduire le *facsimile* n'est pas, comme l'a cru M. Beauford, un morceau harmonique destiné au *crouth*, les recherches les plus minutieuses faites jusqu'à ce jour n'ayant pu faire découvrir l'existence d'un instrument à archet chez les anciens Irlandais. Voici ce fragment :

Nous avons fait voir précédemment (p. 372) que la harpe velche avait pour note la plus grave ce *fa* : il en est de même de la notation irlandaise qui est l'objet de cette étude ; car, ainsi qu'on vient de le voir, dans le tableau de son échelle, c'est le même *fa* qui

est la note la plus basse, et la harpe du roi O'Brien Boirohen prouve que l'instrument irlandais était dans les mêmes conditions. Il est donc certain que le fragment dont il s'agit n'est pas une notation à l'usage du *crouth*, et qu'il présente la notation de la musique de harpe irlandaise dans les temps anciens. M. Beauford considère les notes supérieures de ce morceau comme le chant d'un psaume, ce qui est assez vraisemblable. Nous donnons ici la traduction du fragment : il est à remarquer que les quatre premières mesures du chant et les quatre dernières sont dans notre ton de *sol* majeur, et que l'harmonie est tout entière dans le ton d'*ut*.



Comme dans la Gaule, l'Armorique, l'île de Bretagne et le pays de Galles, l'ordre druidique, en Irlande, était divisé en trois classes, et les bardes formaient la troisième. Ils se divisaient aussi en deux catégories, comme chez les Gaulois : dans la première étaient les historiens et antiquaires; dans l'autre, les bardes chanteurs, appelés *Ollamhain re dan*. Ceux-là n'accompagnaient leur chant qu'avec la harpe, sur laquelle ils faisaient une grossière harmonie semblable à celle qu'on voit dans le fragment rapporté ci-dessus. Tant que l'Irlande fut indépendante, la musique y fut florissante, et les bardes furent estimés et honorés; mais cette prospérité disparut sous le joug tyrannique de l'Angleterre, surtout après que Richard II eut achevé de soumettre les chefs de quatre comtés indépendants auxquels on donnait le titre de rois (1394). Il y a dans Froissart un récit curieux qui peint d'une manière naturelle les rapports intimes de ces chefs avec leurs bardes et leurs serviteurs, et qui fait connaître le moment où ces mœurs antiques ont pris fin. Froissart rapporte ce que lui a dit Richard Scury, ancien chevalier qui avait accompagné le roi Richard II en Irlande, et le fait en ces termes :

« Quand les roys estoient asis à la table, et servis du premier mets,

« ils faisoyent seoir devant eux leurs menestriers (les bardes) et « leurs prochains varlets, et manger à leur escuelle, et boire à leurs « hanaps, et me disoient que tel estoit l'usaige du païs, et qu'en « toutes choses, reserué le lict, ils estoyent tous communs. Je leur « souffri tout ce faire trois iours : et au quatrième ie fei ordonner « tables, et couvrir en la salle, ainsi comme il appartenoit : et fei « les quatre Roys seoir à haute table, et les menestriers à une table « bien ensus d'eux, et les varlets d'autre part ; dont par semblant « ils furent tous courroucés : et regardoyent l'un l'autre : et ne « vouloyent manger : et disoyent qu'on leur vouloit oster leur bon « usaige auquel ils avoyent esté nourris. Je leur respondy, tout en « souriant, pour les appaiser, que leur estat n'estoit point honneste, « n'honorable, à estre ainsi comme au-devant ils avoyent fait, et qu'il « le leur conuenoit laisser, et eux mettre à l'usaige d'Angleterre, « car de ce faire i'estoye chargé, et me l'avoit le Roy et son conseil « baillé par ordonnance. Quand ils ouïrent ce, ils souffrirent (pour- « tant que mis s'estoyent en l'obéissance du Roy d'Angleterre) et « perséuerèrent en celuy estat assez doucement, tant que ie fu avec- « ques eux (1). »

Walker fait remarquer que, depuis lors, l'oppression qui pesa sur l'Irlande fit changer le caractère de la musique ; de gaie qu'elle était autrefois, elle devint mélancolique et les bardes ne chantèrent plus que dans des tons mineur : l'un d'eux grava même ce distique sur sa harpe :

Cur lyra funestas edit percussa sonores?
Sicut amissum sors diadema gemit !

Cependant le génie de la poésie chantée et de la mélodie originale ne fut point banni de l'Irlande et sa harpe continua d'y résonner. Les malheurs de la patrie étaient devenus le sujet des élégies des bardes : dans cette voie ouverte à leurs inspirations, ils surent faire entendre de nobles accents. Ces bardes se succédèrent sans interruption jusque dans le dix-huitième siècle : deux des plus célèbres furent Cormac Common et Turlough O'Carolan, tous deux aveugles, tous deux poëtes, chanteurs et harpistes. Le premier vivait encore en 1786, âgé de quatre-vingt-trois ans ; O'Carolan mourut dans sa soixante-

(1) *Chron.*, liv. IV, chap. 43.

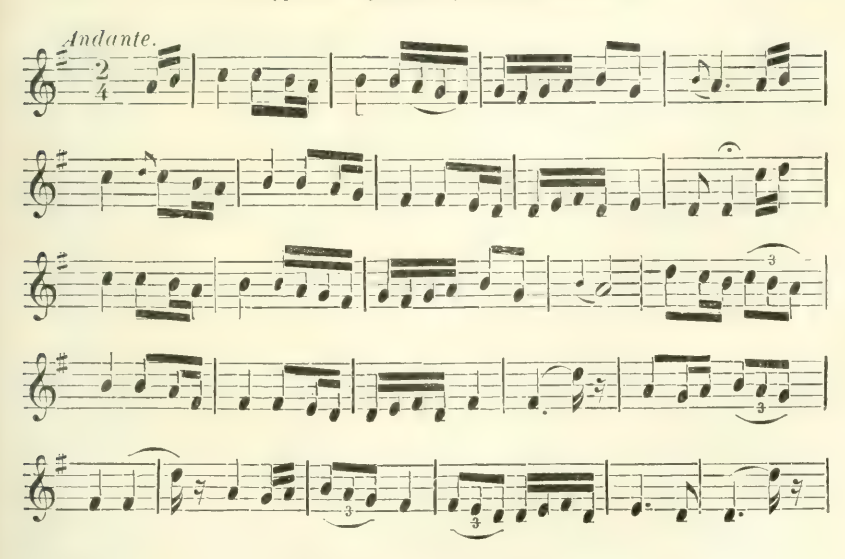
huitième année, au mois de mars 1738. En 1792, il y eut à Belfast un meeting de dix bardes qui firent entendre les chants les plus renommés de l'Irlande pendant trois jours du mois de juillet. Parmi eux se trouvaient six aveugles dont un, Denys Hempson, âgé de quatre-vingt-dix-sept ans, joua trois morceaux sur la harpe. Cette réunion des bardes irlandais a été la dernière (1).

La tonalité des mélodies irlandaises a pour bases des gammes de divers systèmes, les unes majeures et les autres mineures. La première forme de la gamme majeure consiste à placer la septième note à la distance d'un ton de la huitième, et conséquemment, à n'avoir pas de note appelée *sensible*, dans la musique moderne. Cette gamme, qui se transpose en différents tons, est celle-ci :

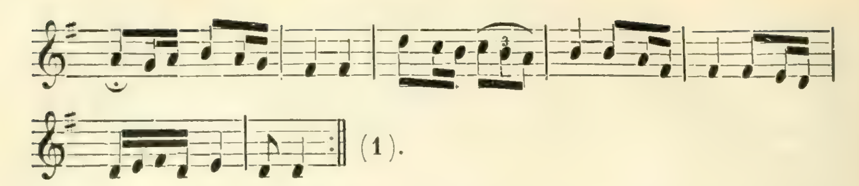


Beaucoup d'anciennes mélodies sont établies dans la tonalité de cette gamme : l'exemple que nous en donnons suffit pour faire comprendre ce qu'elles sont toutes.
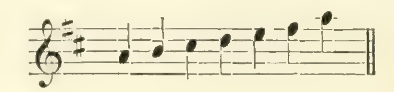
Air appelé *Plongh tuna* (chant du laboureur).
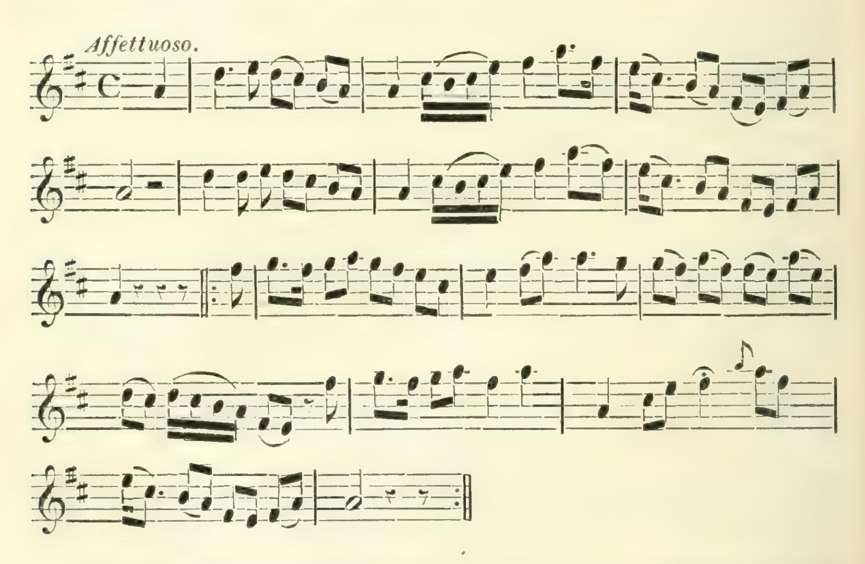


(1) Ed. Bunting, ouvrage cité, p. 63-64.


(1).
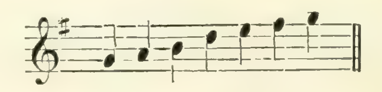
La deuxième gamme majeure de la musique populaire des Irlandais supprime la septième note : on retrouve là une des origines orientales de ce chant. Voici la forme de cette gamme :



L'air intitulé *Ailleacan Dubb O!* offre un exemple de cette tonalité : la seconde partie rentre dans la première gamme.
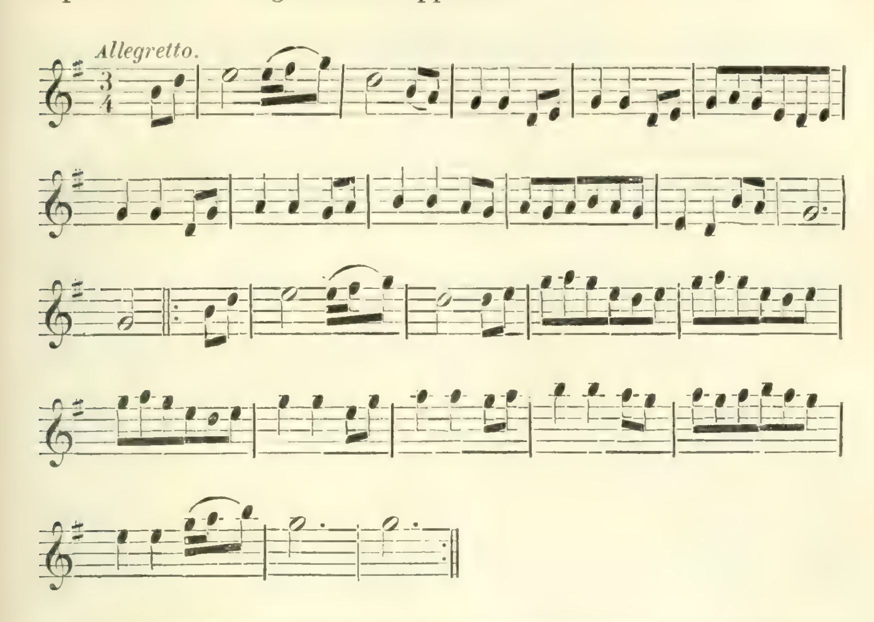


La première note de la troisième gamme majeure des Irlandais étant supprimée, la forme de cette gamme est celle-ci :



(1) Jos. Walker, ouvrage cité, n° 13.

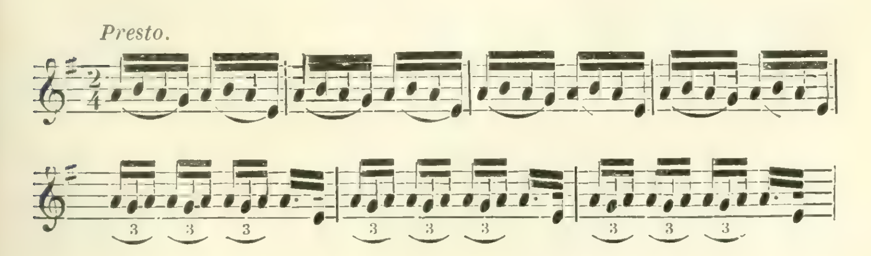
Nous trouvons dans l'air irlandais *Speic Seoach* un modèle de mélodie basée sur cette gamme ; dans une grande partie de cet air, la septième note est également supprimée.
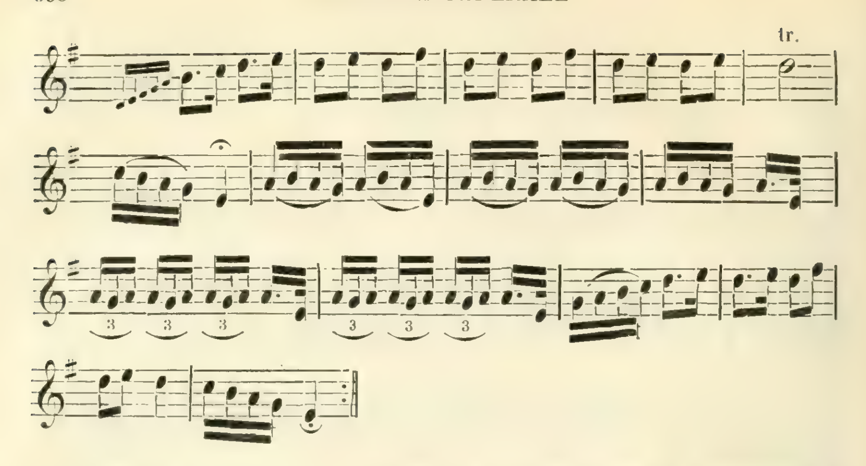


Il y a aussi trois formes de la gamme mineure dans la musique irlandaise ; la première est identique avec la gamme du mode phrygien des Grecs, dans le système des quinze modes ; c'est donc celle-ci :
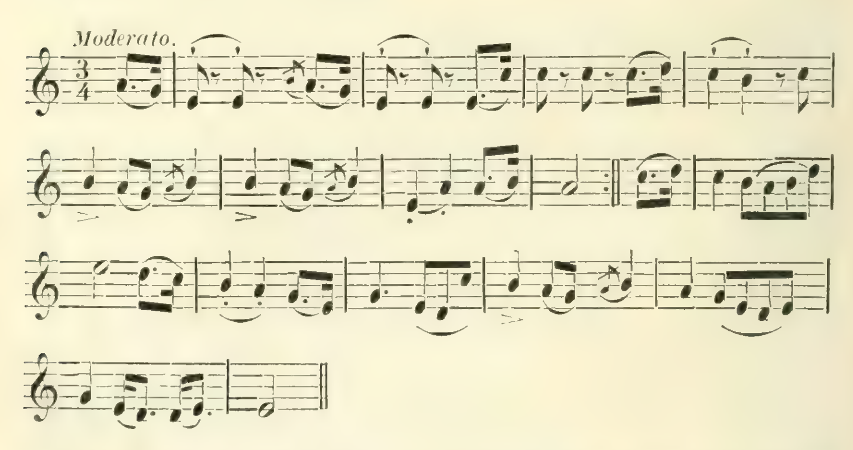


Il existe en Irlande une sorte de prélude pour la cornemuse, appelé *Cath Eachroma*, dont la forme est originale et dont la tonalité a cette gamme pour base ; le voici :

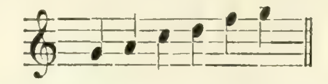




La même gamme, dans laquelle la seconde note est supprimée, se reconnaît dans un certain nombre de mélodies irlandaises : nous choisissons pour exemple celle qui est intitulée *Black rose bud*, à cause de sa grande ancienneté.
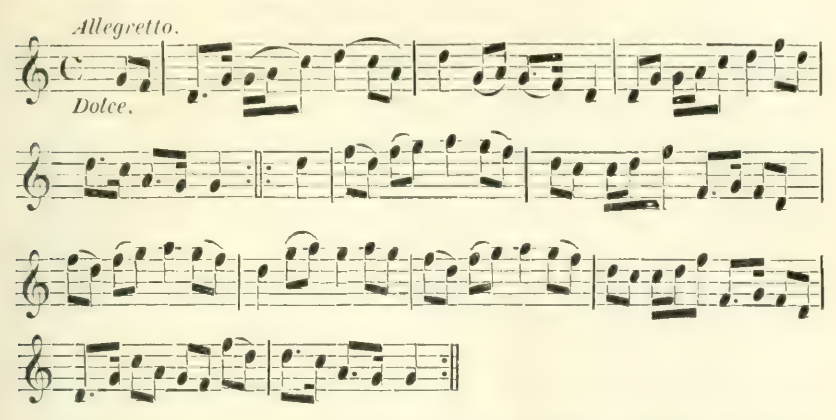


Enfin il existe dans l'ancienne musique irlandaise une gamme mineure dont la tonique est *sol* et qui n'a ni la troisième note, ni la sixième : sa forme est donc celle-ci :



Les mélodies composées dans ce mode sont de l'âge le plus ancien; on en connaît dix ou douze : dans leur nombre, se trouve un air dont

les premiers mots sont *Tiagharna Mhaighe — co* ; il est des plus remarquables par sa singularité. Le voici :



En présence de ces singularités tonales, résultat évident de gammes incomplètes, il est impossible de méconnaître cette vérité, que le principe de ces tonalités étranges est absolument oriental. Cette vérité, sur laquelle nous insistons depuis bientôt un demi-siècle, et qu'on a vainement essayé de contester par des dénégations dénuées de toute preuve, nous la retrouverons tout à l'heure encore dans l'ancienne musique de l'Écosse, dont l'origine est la même, puisque la population primitive des Highlands écossais provient d'une colonie irlandaise. Nous avons fait voir, dans le deuxième volume de cette histoire, que le principe de la suppression de notes dans les gammes est caractéristique de la musique de l'Inde dans la plus haute antiquité : or, c'est ce même principe que nous retrouvons dans les mélodies irlandaises. Si l'on nous demande par quelles circonstances il a pu s'introduire de l'Inde en Irlande, nous répondrons que nous l'ignorons, parce que les faits dont il s'agit sont antéhistoriques : nous n'entreprenons pas d'expliquer un mystère ; nous nous bornons à constater ce qui ne peut être l'objet d'un doute, à savoir, l'identité de construction des gammes dans les deux contrées si éloignées, à des époques très-reculées.

§ V. — Ancienne musique des Écossais.

Les opinions sont diverses concernant l'origine, ou plutôt les origines des premiers habitants de l'Écosse ; ce qui est le plus probable

et le plus généralement admis, c'est que le pays fut d'abord habité par des Celtes et que, vers la fin du deuxième siècle, une colonie d'Irlandais, suivis de Pictes, un des peuples goths, s'établirent au nord de la Clyde, dans les montagnes ou hautes terres appelées *highlands*, pour les distinguer des plaines méridionales auxquelles on donne le nom de Lowland. Celles-ci étaient habitées par les *Calédoniens*, descendants des Celtes. La colonie d'Irlandais avait pris le nom de *Scots :* ce sont eux qui ont donné leur nom à tout le pays, *Scotland*, c'est-à-dire, terre ou pays des *Scots*. Après la conquête de l'Angleterre par les Normands, au onzième siècle, beaucoup de Saxons, fuyant la domination de Guillaume le Conquérant, se réfugièrent en Écosse et adoucirent les mœurs des habitants.

Ce furent les Scots qui donnèrent le caractère des chants de l'Irlande à la musique de leur nouvelle patrie, par l'analogie de leurs gammes avec celles du pays dont ils étaient originaires. De là les rapports saisissants qui existent entre les mélodies écossaises et irlandaises ; de là aussi la ressemblance exacte des instruments des deux pays, à l'exception des instruments à archet, inconnus chez les Irlandais dans les anciens temps, et qui furent transportés d'abord du pays de Galles chez les *Calédoniens*, et, plus tard, de l'Angleterre par les Saxons. Gunn a démontré, par la publication des figures de deux harpes écossaises très-anciennes, que leur forme est exactement celle de la vieille harpe du roi O'Brien Boirohen, qui est au musée du collége de la Trinité, à Dublin (1). On ne peut reprocher à ce savant musicien que d'avoir donné à ces instruments le nom de *harpes calédoniennes*, puisqu'il établit que la plus ancienne des deux doit avoir été celle d'un barde highlander, plusieurs siècles auparavant ; or, ce barde montagnard était un *Scot* et non un *Calédonien*. Il est vrai qu'on donnait généralement le nom de *Calédonie* à toute l'Écosse ; plusieurs auteurs considèrent même la partie septentrionale du pays, habitée par les Scots et les Pictes, comme l'ancienne *Calédonie ;* mais nous croyons qu'ils se trompent et que les Calédoniens étaient les premiers habitants de race celtique.

Comme leurs ancêtres irlandais, les Scots n'avaient que deux instruments de musique, lesquels étaient la harpe et la cornemuse (*Bag-*

---

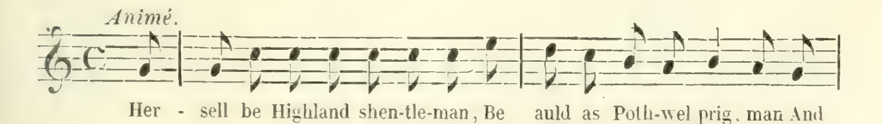
(1) *An historical Enquiry respecting the performance of the harp in the Highlands of Scotland, from the earliest times*, etc., p. 4.

pipe) : ces mêmes instruments sont restés exclusivement en usage parmi eux jusque dans le dix-huitième siècle. Il n'en fut pas de même chez la population des *Lowlands* : les Saxons, qui s'y étaient réfugiés dans le onzième siècle, y avaient introduit leurs violes (*vielles*), leurs *rebecs*, leurs tympanons ou *citoles* et d'autres. L'usage de ces instruments y était devenu familier, à en juger par ce que dit Brantôme, qui avait été chargé d'accompagner Marie Stuart en Écosse, après la mort de François II. Parlant de la première nuit qu'y passa cette reine infortunée, il s'exprime en ces termes : « Estant logée en « bas en l'abbaye d'Islebourg, vindrent sous la fenestre cinq ou six « cents marauts de la ville, lui donner aubade de meschants vio- « lons et petits rebecs, dont il n'y en a faute en ce pays-là ; et se mi- « rent à chanter psaumes, tant mal chantez et si mal accordez, que « rien plus. Hé ! quelle musique et quel repos pour sa nuit (1) ! » Laissant à part le style de ce gentilhomme, qui ne voit que des *marauts* dans ces bonnes gens, venant fêter comme ils peuvent le retour de leur reine, il ressort de ce récit que l'usage des violes à cinq ou sx cordes, appelées *meschants violons* par Brantôme, était devenu vulgaire dans le sud de l'Écosse, au milieu du seizième siècle, et que le rebec y était également populaire. Quant aux highlanders, ces instruments leur étaient alors inconnus.
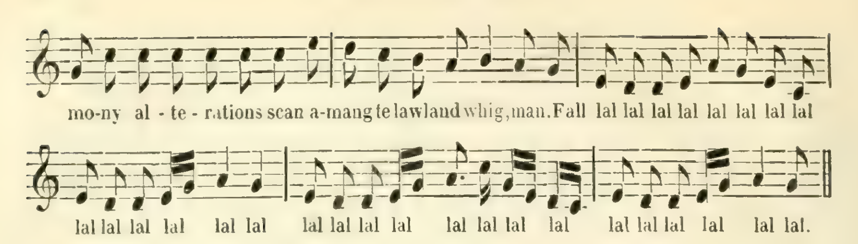
La tonalité des anciens chants écossais a pour bases des gammes en général incomplètes : la première est une gamme majeure qui se transpose à divers degrés et dont la quatrième note est supprimée, sa forme est conséquemment celle-ci :



Un des plus anciens airs montagnards de l'Écosse, *the Turnimspike,* appartient à cette tonalité. Nous le transcrivons ici :



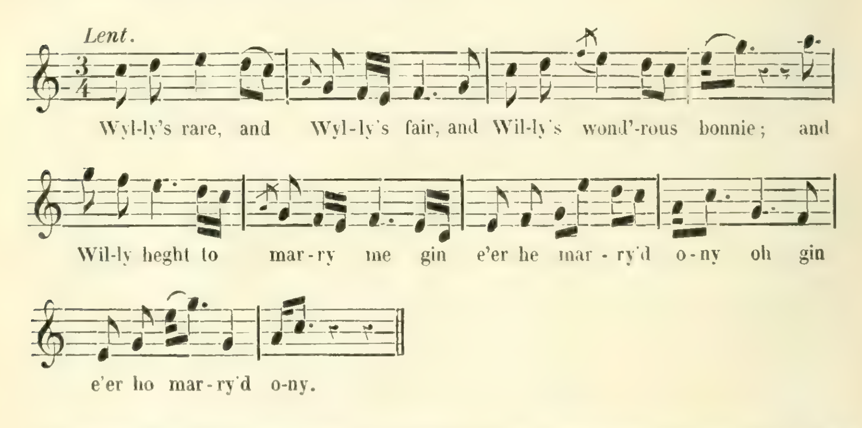
(1) *Vies des Dames illustres.*
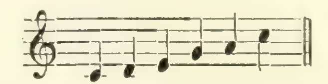


Dans la seconde forme de gamme majeure à notes supprimées que présentent les anciennes mélodies écossaises, c'est la septième note qui disparaît comme on le voit ici :



Un air très-ancien, Willy's rare, and Willy's fair, présente une heureuse application de cette gamme.



Comme dans la musique de l'Inde et de l'ancienne Irlande, il y a aussi dans les chants de l'Écosse certaines mélodies qui ont pour principe une gamme majeure dont deux notes sont supprimées ; cette gamme a la forme suivante :



La vieille mélodie qui a pour titre *the Highland Laddie* a pour base cette tonalité. Deux autres chants plus modernes existent sur les mêmes

paroles ; mais ils n'ont pas, à beaucoup près, l'originalité de l'ancien que voici :

Lent.

The law-land lads think they are fine : But O theyre vain and

wondrou, gaw-dy ! how much un - like that grace - fu' mien, And

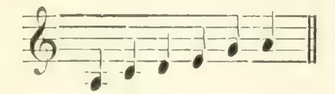
man - ly looks of no High-land Lad - die ! O my bonny bonny

High - land lad - die, O my hand-some high - land lad - die !

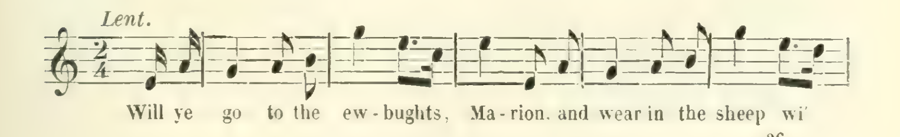
when I was sick. and like to die, he row'd me in his
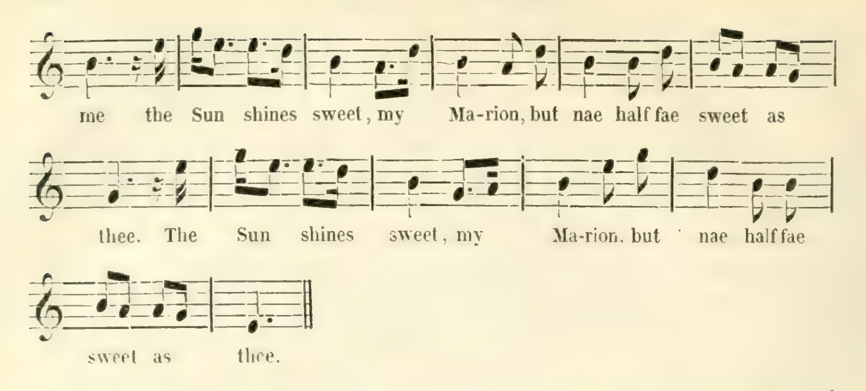
hihg - land plai - die.

Dans la gamme du mode mineur, c'est souvent la seconde note et la sixième qui sont supprimées ; or ces notes sont précisément celles qui disparaissent de la gamme du mode majeur. Voici cette gamme mineure :
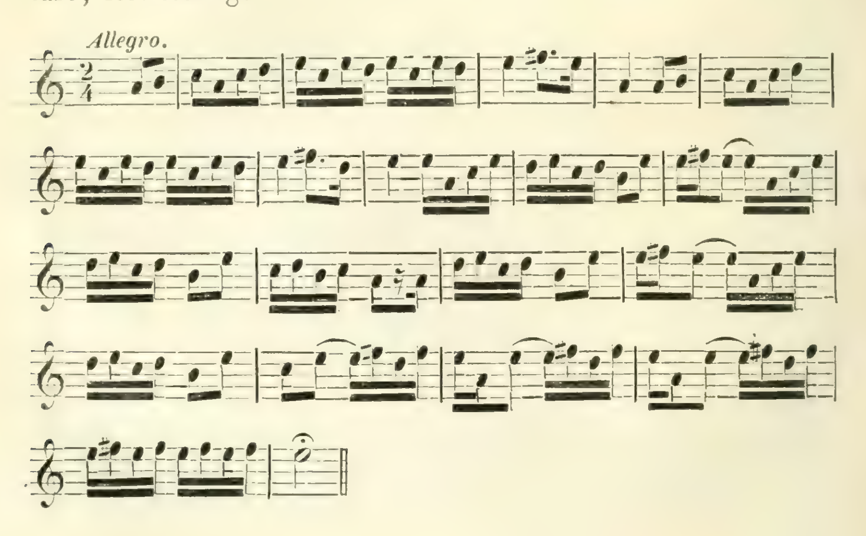


La vieille mélodie suivante a pour base cette gamme, dans le ton de *mi*.





Une autre gamme singulière existe chez les montagnards de l'Écosse : mineure quant à la tierce de la note principale, cette gamme est quelquefois alternativement majeure et mineure, quant à la sixième note. Dans sa première forme, cette gamme n'a que six notes disposées ainsi : ; dans la seconde forme, la gamme a sept notes et ne se complète jamais à l'octave : son échelle est . Les chants qui ont pour base la gamme mineure de six notes avec la sixte majeure appartiennent spécialement à la cornemuse : celui que nous donnons ici nous a été communiqué autrefois à Londres par Tom Cooke, artiste de nature, fort distingué.



Lorsque la mélodie est basée sur la seconde forme, elle a le caractère tonal des anciens modes grecs ou du premier ton du plain-chant transposé. La faculté de mutation d'une note dans cette gamme mineure est aussi l'indication d'une origine orientale, car elle rappelle les modes à notes variables de l'ancienne musique de l'Inde. La gamme dont il s'agit serait conforme au mode *hindola* de ceux-ci, s'il avait une note du milieu supprimée.

Les mélodies de l'Écosse se divisent en deux classes : l'une, très-ancienne, renferme tous les airs originaux que les montagnards exécutent de temps immémorial; celles-là sont, pour la plupart, composées dans les tonalités dont il vient d'être parlé. Elles sont caractérisées, en général, par la fréquence des mouvements de tierce, lesquels résultent de la suppression d'une ou de deux notes, suivant la méthode des bardes. La seconde classe des airs écossais appartient à des temps plus rapprochés de l'époque actuelle, bien que ces mélodies aient un caractère original qui tire ses effets principaux des fréquents mouvements de tierce par lesquels certaines notes sont évitées, par la finale des phrases, souvent inattendue, et par les formes rhythmiques. On attribue généralement la composition des mélodies de cette espèce à Jacques I[er], roi d'Écosse, né en 1391 ; les autres sont des imitations faites longtemps après. Après une captivité de dix-huit ans en Angleterre, Jacques I[er], étant monté sur le trône de ses ancêtres, reconnut la nécessité d'adoucir la férocité du caractère de ses sujets; rien ne lui parut meilleur pour atteindre ce but que de faire passer dans leurs mœurs l'usage constant de la poésie et de la musique. A défaut de poëtes et de musiciens pour le seconder dans ses desseins, il composa lui-même de petits poëmes et des chansons en dialecte écossais et les mit en musique. La plupart de ces poëmes et de ces ballades contiennent la description des usages, des occupations et des divertissements des Écossais. Ces monuments curieux de l'histoire des arts, chez un peuple demeuré longtemps dans un état voisin de la barbarie, ont été recueillis et publiés à Édimbourg en 1783 (1). Ce recueil est précédé d'une dissertation dans laquelle l'éditeur prouve l'authenticité des pièces qui le composent; elle est suivie d'une autre dissertation sur la musique écossaise où l'on démontre que le roi Jacques fut l'auteur des anciennes mélodies de ces ballades.

---

(1) *Restes poétiques de Jacques I[er]*, 1 vol. in-8°.

L'historien de la musique, Burney, a élevé des doutes sur l'authenticité de ces mélodies anciennes et sur la part que Jacques Ier peut y avoir eue ; cependant les plus anciens témoignages attestent l'habileté de ce prince dans la musique (1). Il y avait peu d'instruments connus de son temps dont il ne jouât, disent les anciens historiens de l'Écosse, mieux que les meilleurs musiciens de son époque. Un passage remarquable du livre d'Alexandre Tassoni, intitulé *Pensieri diversi* (2), vient à l'appui de l'opinion des divers auteurs qui ont attribué à Jacques Ier, sinon l'invention, du moins le perfectionnement de cette ancienne musique écossaise. Voici les paroles de Tassoni : *Noi ancora possiamo connumerar tra nostri Jacopo re di Scozia, che non pur cose sacre compose in canto, ma trovò da se stesso una nuova musica lamentevole, e mesta, differente da tutte l'altre. Nel che poi è stato imitato da Carlo Gesualdo, principe di Vanosa, che in questa nostra età ha illustrata anch'egli la musica con nuove mirabili invenzioni* (3). L'opinion de Burney n'est fondée que sur des preuves négatives : son argument le plus fort consiste à dire que les collections d'anciennes ballades et chansons, particulièrement celle que fit John Shirley, en 1640, des ouvrages de ce genre composés par Chaucer, Gower, Lydgate et autres, laquelle se trouve parmi les manuscrits d'Ashmot à Oxford, ne renferment rien qu'on puisse attribuer à Jacques Ier, et ne contiennent que les paroles sans les airs. Il conclut en disant qu'après avoir examiné inutilement les manuscrits de toutes les bibliothèques de l'Angleterre, pour y découvrir d'anciens airs notés, il a acquis la preuve que toute cette musique, jusqu'au quinzième siècle, a péri (4). Pour peu qu'on soit initié à l'histoire de la littérature et de la musique, on sait qu'il ne faut jamais se hâter de conclure sur de si faibles preuves. N'a-t-on pas dit, et Burney lui-même n'a-t-il pas affirmé, qu'il ne restait rien des morceaux de musique harmonisée appartenant aux treizième et quatorzième siècles?

---

(1) Le continuateur de la Chronique de Jean de Fordun (*Scotichronicon*, liv. IV, p. 1323), Hector Bœthius, dans son *Histoire d'Écosse*, Buchanan, dans son livre sur le même sujet, Bâle, Demptser, et après eux, l'évêque Tanner, se sont accordés dans les éloges qu'ils ont donnés aux talents de Jacques comme musicien.

(2) Venise, 1646 ; lib. X, cap. 23.

(3) Berardi a rapporté tout ce passage dans sa *Miscellanea musicale* (p. 50), mais sans en indiquer la source.

(4) *A general History of music*, t. II, p. 381.

Cependant la découverte inattendue de plusieurs manuscrits est venue donner un démenti formel à cette assertion et faire connaître les œuvres de plusieurs musiciens dont les noms mêmes étaient ignorés. Au surplus, les recherches de Burney, pour l'éclaircissement de cette question, ont passé à côté de certains documents anciens qu'il n'a pas aperçus et qui auraient dissipé ses doutes. Walter Bower, moine du quinzième siècle et continuateur de la Chronique d'Écosse de Jean de Fordun, lui aurait appris que Jacques I[er] jouait avec une habileté remarquable, pour son temps, du tympanon, de la cornemuse, du psaltérion, de l'orgue, de la flûte, de la harpe et du luth (1). Cette aptitude musicale, constatée par un contemporain, donne beaucoup d'autorité au passage de Tassoni rapporté tout à l'heure, ainsi qu'à la tradition répandue en Écosse, depuis plusieurs siècles, concernant la composition d'un certain nombre de mélodies écossaises par le monarque infortuné qui périt assassiné, dans la nuit du 20 février 1437. Quant à l'existence d'une très-ancienne musique populaire et originale de l'Écosse, elle est démontrée par un rapport adressé au roi d'Angleterre et d'Écosse Charles I[er], par l'intendant de sa chapelle royale d'Holyrood, E. Kellie. Dans cet écrit, daté du 24 janvier 1631, après avoir rendu compte de l'état du service de la chapelle, l'intendant dit que, pour ce service, il y a réuni un orgue, deux flûtes, deux pandores avec des violes et autres instruments, ainsi que toute espèce d'œuvres de musique anglaise, française, allemande, espagnole, latine et italienne, de même que la vieille musique écossaise, vocale et instrumentale (2). Enfin, un manuscrit qui existe aujourd'hui dans la bibliothèque des avocats d'Édimbourg, dont l'époque remonte à la seconde moitié du seizième siècle, et qui est connu sous le nom de *the Skena manuscript*, contient une suite d'anciens airs d'Écosse en tablature de luth (3).

Ne cherchant les éléments de l'histoire de la musique que dans les livres, Burney n'a pas compris que, pendant une longue suite de

---

(1) *Scotichronicon*, lib. XVI, cap 28.
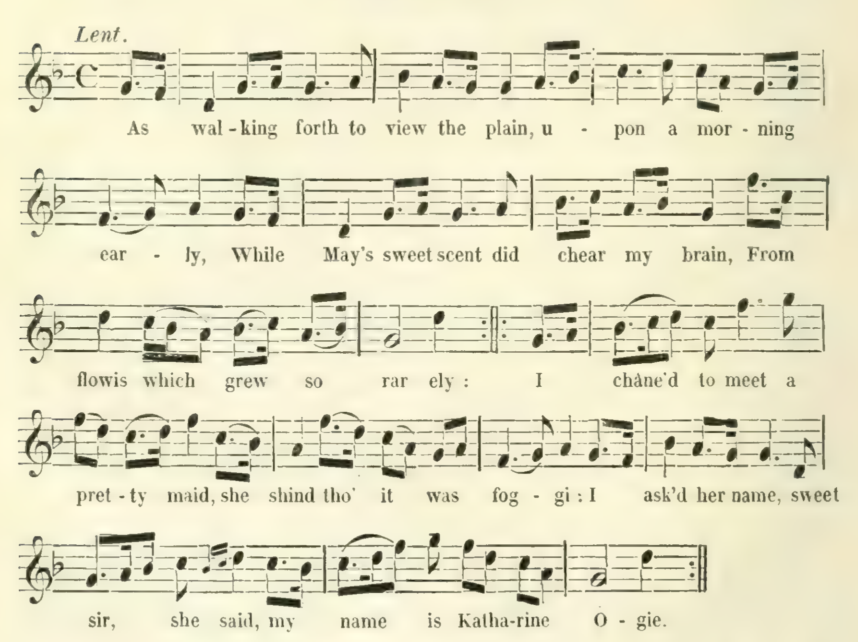
(2) ..... Wherein I have provided and sett upp an organe, two flutes, two pandores with violls, and other instruments, with all sorts of english, french, dutch, spaynish, latin, italian, and old scotsch musick, vocal and instrumental.

Cf. *The ancient melodies of Scotland, from a manuscript of the reign of king James VI, etc., by William Dauney; Edinburgh*, 1838, 1 vol. in-4°, p. 366.

(3) *Ibid.*, p. 217-251.

siècles, les chants populaires n'ont été conservés que par la tradition et que c'est d'elle seule qu'ont été recueillis, dans ces derniers temps et surtout de nos jours, ceux de toutes les nations. Longtemps dédaignés par les musiciens, ces chants ne leur ont pas paru dignes d'occuper une place dans l'histoire de l'art, parce qu'en effet l'art n'y a point eu de part et qu'ils sont le produit du seul instinct des peuples et du sentiment inhérent à chaque race; mais, par cela même, ils offrent un très-vif intérêt et appartiennent à l'histoire de la musique conçue dans sa plus complète signification. C'est la tradition qui a conservé les mélodies de Jacques Ier, comme ayant été faites pour le peuple écossais; cette même tradition a toute l'autorité nécessaire pour la garantie de l'origine de ces chants; nous devons y ajouter foi. Il en est plusieurs qui n'ont jamais été l'objet d'un doute en Écosse : les échos du pays en retentissent encore après quatre siècles et demi. Nous croyons devoir donner ici, comme spécimen, une de ces mélodies les plus populaires.

CATHERINE OGIE.



La base de cette mélodie est une gamme mineure du ton de *sol* sans sixième note, avec une finale sur la cinquième : ces tonalités

de notes supprimées et de finales différentes de la tonique sont caractéristiques des chants populaires de l'Écosse.

CHAPITRE PREMIER.

La musique chez les Anglo-Saxons.

L'objet de notre livre ne nous oblige pas à rappeler au lecteur les événements par lesquels les Jutes, les Saxons et les Angles, peuples germains de l'Allemagne septentrionale et du Holstein, abordèrent dans l'île de Bretagne et s'y établirent, dans la seconde moitié du cinquième siècle : il nous suffira de jeter un coup d'œil rapide sur la manière dont s'est formée la population anglo-saxonne par le mélange de ces étrangers sur le territoire breton. Ils n'en occupèrent d'abord que certaines parties qu'ils durent conquérir sur les habitants primitifs du pays. Les plus nombreux de ces envahisseurs furent les *Angles,* qui finirent par donner leur nom à l'ensemble des îles britanniques; car *Angleterre* signifie *la terre des Angles.* Au milieu du septième siècle, les Saxons et les Angles avaient formé sept petits royaumes désignés par les historiens sous le nom collectif d'*Heptarchie.* Les Bretons primitifs ou *Celtes* et *Cymri* ne possédaient plus que le pays de Galles, le Devonshyre et son annexe appelée *Cernew* ou *Cornouailles.* Par la suite des temps, ces populations se confondirent et ne formèrent plus qu'une seule nation à laquelle on donne le nom d'*Anglo-Saxons.* Les Welches du pays de Galles, protégés par leurs montagnes, continuèrent à défendre leur indépendance, lorsque déjà le reste de la Bretagne avait été soumis.

Jusque vers la fin du sixième siècle, les Anglo-Saxons avaient continué d'être attachés au paganisme et au culte des héros : ce fut saint Grégoire qui, leur ayant envoyé des missionnaires, commença leur conversion à la religion chrétienne. Ils n'opposèrent pas une grande résistance aux prédications du missionnaire Augustin et de ses compagnons : ce qui le prouve, c'est que plus de dix mille d'entre eux furent baptisés dans le seul jour de Noël, et que leur roi Éthelbert suivit leur exemple : dès la fin du septième siècle, la conversion des habitants de l'Angleterre était complète.

Les huitième et neuvième siècles, pendant lesquels l'état politique et social des Anglo-Saxons se constitua, furent des temps de troubles et d'affreux désastres causés par les irruptions incessantes de pirates et de guerriers scandinaves appelés *Danois* par les historiens anglais, et *Normands* par les chroniqueurs Franks. Ces temps déplorables, où la guerre acharnée semble être l'état normal et que remplissent d'horribles dévastations et les massacres de populations entières, ne sont pas ceux où l'on peut espérer de trouver des renseignements sur la musique des Anglo-Saxons, sauf quelque indication générale prise çà et là. La vie de saint Benoît le Saxon, écrite par Bède, est le premier document que nous rencontrons pour ce sujet : nous y voyons que ce fondateur de l'ordre des Bénédictins anglo-saxons, substitua le chant grégorien au chant gallican dans les églises de sa patrie, vers les dernières années du septième siècle. Au huitième, Bède, son élève et homme prodigieux pour son temps, nous fournit aussi quelques renseignements sur le chant et sur les instruments de cette époque : mais, avant Alfred le Grand, l'historien de la musique ne trouve pas d'éléments suffisants pour donner de l'intérêt au résultat de ses recherches concernant la situation de cet art chez la population anglo-saxonne. Au dixième siècle, où cessent les attaques des Danois, commence l'époque brillante de la civilisation dans ce pays et elle se prolonge jusqu'à la conquête de Guillaume de Normandie, au milieu du onzième : c'est alors qu'on aperçoit quelque trace de la musique des Anglo-Saxons, par l'usage qui en est fait et par les instruments.

« Les Anglo-Saxons, dit un de leurs historiens (1), étaient grands « amateurs de rhythme et d'harmonie. La harpe, dans leurs fêtes, « passait de main en main, et celui qui ne pouvait montrer aucun ta- « lent en musique, était considéré comme indigne d'être reçu dans « la bonne compagnie. Aldhelm, évêque de Sherbournes, ne put « trouver le moyen de captiver l'attention de ses concitoyens, qu'en « se plaçant sur le pont et y chantant une ballade qu'il avait com- « posée. » Les exploits des héros et les événements mémorables étaient l'objet de chants conservés dans la mémoire du peuple : ces chants précédèrent de longtemps les chroniques dont ils fournirent la matière. Plusieurs de ces poëmes subsistent : dans leur nombre se

(1) Sir Francis Palgrave, *Histoire des Saxons;* traduite de l'anglais par M. Alexandre Liquet (Rouen, 1836, p. 197).

trouvent de longs fragments de ceux de Cœdmon qui, d'abord simple gardien de troupeaux, devint ensuite moine de l'abbaye de Sainte-Hilda. La nature l'avait doué du génie de la poésie : quoique son ignorance des lois de la grammaire fût complète et qu'il n'eût aucune notion de musique, il excita l'enthousiasme de ses compatriotes par les beautés de ses chants sacrés; aujourd'hui même, les savants, initiés à la connaissance de l'anglo-saxon, trouvent des rapports entre l'élévation des idées de Cœdmon et celle de certaines parties de l'œuvre de Milton. Malheureusement les vers seuls de ces chants sont parvenus jusqu'à nous; aucun manuscrit n'en a fait connaître les mélodies jusqu'à ce jour, quoique les Saxons eussent, comme nous l'avons fait voir, une notation neumatique dont nous avons expliqué le système et qu'on observe dans deux manuscrits du huitième siècle qui appartiennent aux bibliothèques du Muséum britannique et d'Oxford; l'un d'eux est un psautier saxon, l'autre un antiphonaire.

Le plus grand roi qu'aient eu les Anglo-Saxons, Alfred, héros dans les combats, législateur et civilisateur, était aussi poëte, musicien habile, et l'homme le plus savant de son royaume. On sait que, déguisé en ménestrel ou *glee-man*, il se glissa dans le camp des Danois et y fut bien reçu par leurs chefs. Après les avoir charmés par ses chants et par les sons de sa harpe, il se retira sans avoir été reconnu, ayant recueilli tous les renseignements nécessaires pour assurer la victoire qu'il remporta, en effet, quelques jours après. Ce fut de la même manière que, soixante ans plus tard (en 938), Anlaf, chef d'une armée danoise, se déguisa en barde ou *scalde*, et la harpe entre les mains, pénétra dans la tente d'Athelstam, roi des Anglo-Saxons, pour y observer les dispositions de l'ennemi, et y reçut un accueil amical. Ces anecdotes traditionnelles, fussent-elles supposées, prouveraient quelle était la puissance de la poésie chantée et du son des instruments sur ces peuples barbares, et quel était leur respect pour les bardes et les ménestrels : leur personne était sacrée dans ces camps où l'on ne respirait que le souffle de la destruction et du carnage.

Les chants des Anglo-Saxons n'étaient pas seulement religieux et historiques; ils en avaient aussi à l'usage des pâtres et des laboureurs, ainsi que des chansons d'amour; enfin, ils en avaient de satiriques, particulièrement contre les rois et les *thanes* ou seigneurs dont ils étaient mécontents : c'est ainsi que leur roi Edgar, qui mou-

rut en 975, fut chansonné pour ses amours sensuelles trop multipliées. « Ces vieilles chansons satiriques, dit l'historien que nous « avons déjà cité, ces chansons, dont il nous reste des spécimens « d'une époque ultérieure, étaient, si l'on peut comparer la poésie à « la peinture, semblables aux caricatures politiques d'à présent. « Adressées au vulgaire, elles présentaient une ressemblance dif- « forme et avilie des traits de l'original (1). »

Le goût de la poésie et de la musique n'était pas moins vif chez les féroces guerriers du Nord qui envahirent souvent l'Angleterre jusqu'à la fin du neuvième siècle, et qui y firent une nouvelle et terrible irruption dans l'année 1009, à la suite de laquelle Canut, leur chef, réunit sous son autorité les six royaumes de la Bretagne. Quoique barbare, ce roi était doué d'une organisation supérieure entre ceux de sa race. Habitué à l'exercice d'un pouvoir despotique sur ses sujets scandinaves, et cruel comme l'étaient tous ces hommes du Nord, les commencements de son règne furent un temps d'affreuses calamités pour les Anglo-Saxons ; mais, après que Canut eut pris l'habitude de vivre au milieu d'un peuple relativement civilisé, la rudesse de son caractère s'adoucit et il devint plus clément. Au retour d'un pèlerinage qu'il avait fait à Rome en 1031, il adressa à son peuple une proclamation solennelle dans laquelle il professait le plus sincère repentir des violences de sa jeunesse, déclarant qu'il avait l'espoir de gouverner désormais selon les lois de la justice et de l'humanité. Aimant avec passion le chant et le jeu des instruments, Canut protégea les bardes, les *glee-man,* et les combla de faveurs. Lui-même cultiva la poésie chantée avec succès : une ballade qu'il avait composée devint, pendant longtemps, la chanson favorite du peuple en Angleterre. La circonstance qui donna lieu à la composition de ce chant est rapportée de la manière suivante : naviguant un jour sur la Nenne, dans les environs du monastère d'Ély, les sons doux et graves d'une psalmodie en chœur vinrent frapper l'oreille de Canut : dans l'émotion qu'il en éprouva, il improvisa le lai dont les premiers vers, plutôt imités que traduits, sont ceux-ci :

« D'harmonieuses voix sortaient du monastère ;
« Non loin de là le roi voguait en même temps :

(1) Sir Francis Palgrave, ouvrage cité, p. 353.

« Mes chevaliers, dit-il, ramez près de la terre,
« De ces moines je veux écouter les accents (1). »

Il est regrettable que toutes les autres stances de cette ballade soient perdues, et surtout que la mélodie n'en ait pas été conservée.

Le chant consolateur qui, depuis l'existence politique des Anglo-Saxons, avait retenti à leur oreille; le chant, qui avait solennisé leurs victoires, adouci l'amertume des mauvais jours et donné le signal de la joie dans les festins; ce chant, disons-nous, se fit encore entendre au dernier jour de leur nationalité, dans ce jour où Harold, leur dernier roi, périt avec le nom saxon; mais ce fut celui du Normand qui venait partager la terre de Bretagne entre ses chevaliers, et ce fut Taillefer, son ménestrel, qui l'entonna; c'était la chanson de Roland mort à Roncevaux :

Taillefer ki mult bien cantout,
Sor un cheval ki tost alout,
Devant li Dus alout cantant,
De Karlemaine è de Rollant
E d'Oliver è des vassals
Ki morurent en Renchevals (2).

Les églises et les monastères qui, partout, furent les seules écoles de musique, depuis le cinquième siècle jusqu'au quinzième, remplirent la même mission chez les Anglo-Saxons. Ce furent dans ces écoles que se formèrent leurs ménestrels, qu'il ne faut pas confondre avec les simples joueurs de viole ou de cornet, lesquels n'avaient aucune connaissance de l'art et ne jouaient de leur instrument que par routine pour le divertissement de la plus basse classe du peuple et pour la danse. Des figures d'un manuscrit saxon, publiées par Strutt (3), font voir que ces joueurs vulgaires d'instruments étaient

(1) Merie sungen the muneches binnen Ely.
Tha Cnut ching, reu ther by
Roweth cnihtes, næw the land,
And here we thes muneches sæng.

La traduction littérale de ce texte ancien est : *Les moines chantent agréablement dans Ély pendant que le roi Canut vogue près de là : ramez, chevaliers, près de la terre, et écoutons le chant de ces religieux.*

(2) *Roman de Rou et des ducs de Normandie,* par Rob. Wace. Rouen, 1827 ; t. II, p. 214.

(3) *Horda Angel-Cynnan, or a complete view of the manners, customs, etc., of the inhabitants of England, from arrival of the Saxons to the reign of Henry the eighth,* etc., t. I, pl. 19.

compagnons des faiseurs de tours, car on y voit, à côté d'un joueur de violon à quatre cordes, un homme qui jette en l'air des couteaux et des boules, et qui les rattrappe au moment où il en lance d'autres. Les ménestrels anglo-saxons avaient une position plus élevée dans l'ordre social; tous étaient lettrés et la plupart poëtes. Instruits dès leur enfance dans le chant ecclésiastique et employés dans le service des églises, d'abord comme enfants de chœur, ils devenaient chantres de ces mêmes églises après la mue de la voix, jusqu'à ce que leur éducation littéraire et musicale fût achevée dans les limites des connaissances de l'époque. Parmi ceux qui n'embrassaient pas la profession monastique dans quelqu'une des nombreuses abbayes de bénédictins du pays, il s'en trouvait parfois qui étaient doués de talent pour la poésie et pour la musique, et qui s'engageaient d'ordinaire dans la ménestrandie.

Après l'époque où Bède écrivit son histoire ecclésiastique, commencèrent les désastres causés par les invasions des Danois : la décadence de l'instruction générale en fut la conséquence inévitable. Pendant cette longue période de calamités, les églises et les abbayes avaient été particulièrement les objets des attaques de ces barbares; dévastées, brûlées, démolies, elles ne présentaient plus que le spectacle de débris épars; les bibliothèques avaient été anéanties; un grand nombre de prêtres et de moines instruits avaient perdu la vie et le pays n'avait plus d'écoles. Au neuvième siècle, le clergé saxon était tombé dans un état si complet d'ignorance, qu'il n'était même plus en état de remplir convenablement son ministère. « Au sud de « l'Humber (dit le roi Alfred, dans une note de sa traduction de la « *Consolation de la philosophie*, de Boèce), il y avait dans les commen- « cements de mon règne, peu de prêtres qui pussent comprendre le « sens de leurs prières ordinaires ou traduire une ligne de latin en « anglais; il y en avait si peu que, dans tout le royaume de Wessex, « il ne s'en trouvait pas un seul. » Dans ces temps malheureux, il y eut peu de ménestrels; leur profession ne redevint brillante que dans le dixième siècle et dans la première moitié du onzième. On a mis en question s'ils étaient simplement chanteurs et joueurs de harpe ou s'ils étaient poëtes et compositeurs de mélodies : toutefois il paraît certain qu'ils furent, au moins en partie, les auteurs des vers et de la musique qu'ils chantaient. Le savant Percy définit les anciens ménestrels anglais « un ordre d'hommes du moyen âge qui réunis-

« saient les talents de poëte et de musicien *et chantaient sur la harpe* « *des vers de leur propre composition* (1) ». Cependant, en s'exprimant ainsi, le savant évêque parle d'une manière si générale, qu'on ne sait pas précisément s'il entend par ces paroles les ménestrels saxons aussi bien que les normands, leurs successeurs. Les historiens font commencer le moyen âge avec le dixième siècle et l'établissement de la féodalité. Les ménestrels anglo-saxons n'occupant qu'un siècle et demi dans cette triste époque, il est incertain si, après la conquête de l'Angleterre par Guillaume, duc de Normandie, la voix et la harpe de ces poëtes-musiciens continuèrent de retentir dans leur patrie opprimée. Les écrivains anglais prolongent, à la vérité, la période de la ménestrandie saxonne jusqu'au règne d'Édouard Ier, qui ne monta sur le trône qu'en 1272 ; mais on ne cite plus un seul nom de ménestrel né saxon depuis la conquête jusqu'à ce prince, si ce n'est peut-être un certain *Galfrid* ou *Jaffrey*, harpiste du roi Henri II, qui reçut de ce prince, en 1180, le don du revenu annuel de l'abbaye de Hide, près de Winchester. Quoi qu'il en soit, on peut admettre que le chant anglo-saxon n'a pas cessé immédiatement de se faire entendre et qu'il s'est trouvé, dans quelques familles anciennes, des poëtes-chanteurs de cette race jusqu'au temps d'Édouard Ier.

Longtemps avant la conquête, les ménestrels étaient employés comme chantres dans les églises, aux fêtes solennelles où l'on réunissait un grand nombre d'exécutants : leur éducation première, comme enfants de chœur, les rendait propres à cet emploi. En autre temps de l'année, ils voyageaient, allant de ville en ville, de château en château, et partout ils étaient reçus avec honneur. De magnifiques présents leur étaient faits en récompense du plaisir qu'ils procuraient aux habitants de ces sombres demeures : c'étaient des chaînes d'or, des coupes de vermeil, et même des robes garnies de fourrures (2).

Ainsi que nous l'avons dit, il ne reste rien d'authentique des plus anciens chants des ménestrels anglo-saxons. Si nous considérons
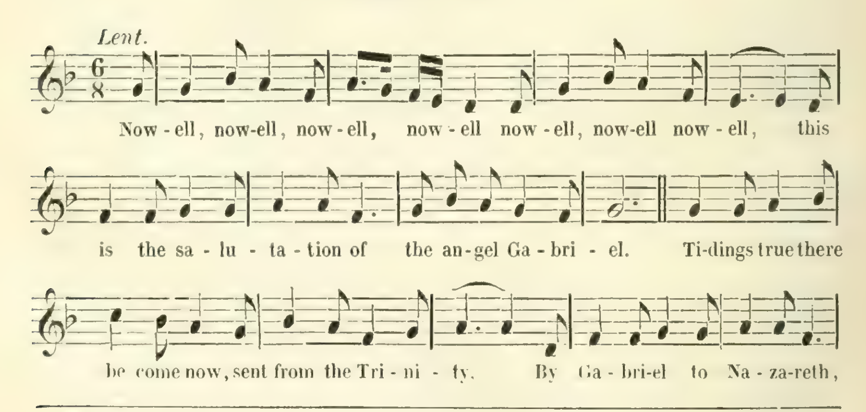
---

(1) *Reliques of ancient english Poetry*. Introduction.

(2) On lit dans le vieux roman de *Sir Degrevant* :

« Mynstrallus hade in halle
« Greta gyftys withalle,
« Rich robus of palle,
« With garnementus hale. »

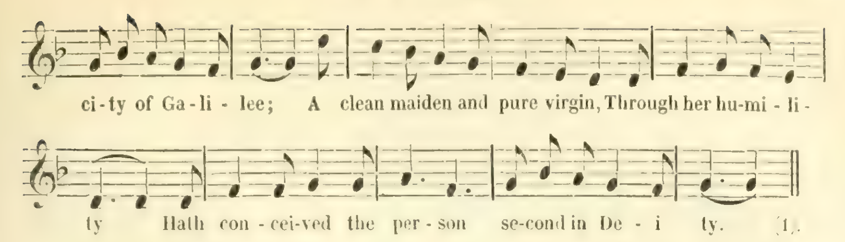
que leur éducation dans les couvents fut essentiellement religieuse et qu'ils s'étaient familiarisés avec le chant ecclésiastique, nous pouvons en tirer la conclusion que les premières formes de leurs mélodies eurent de l'analogie avec ces chants. M. le docteur Rimbault, dont on connaît la riche érudition en ce qui concerne les antiquités musicales de sa patrie, pense que, dans un temps postérieur, le chant des ménestrels se rapprocha du caractère des anciens chants de Noël, appelés en Angleterre *Christmas carols* (1). Cette conjecture s'accorde en tous points avec notre opinion, laquelle a pour base la tonalité de ces *carols*. Cette tonalité n'a aucune analogie avec les gammes des chants welches, irlandais et écossais; c'est celle du chant de l'Église: coïncidence qui nous conduit à y reconnaître le caractère anglo-saxon, d'après ce que nous avons dit de l'éducation musicale des ménestrels de cette nation. Nous croyons nécessaire de démontrer l'exactitude de notre point de vue sur ce sujet, en mettant sous les yeux du lecteur des spécimens de ces chants de Noël. Le premier, dont la composition remonte environ à 1460, est tiré d'un manuscrit du Muséum britannique, n° 2593. Il a été publié d'abord dans une curieuse collection de *Christmas carols* du règne d'Henri V, par la société Percy, de Londres, puis reproduit par M. W. Chappell (2), avec une harmonisation de Macfarren, que nous croyons devoir supprimer; voici ce chant :

CHRISTMAS CAROL I.



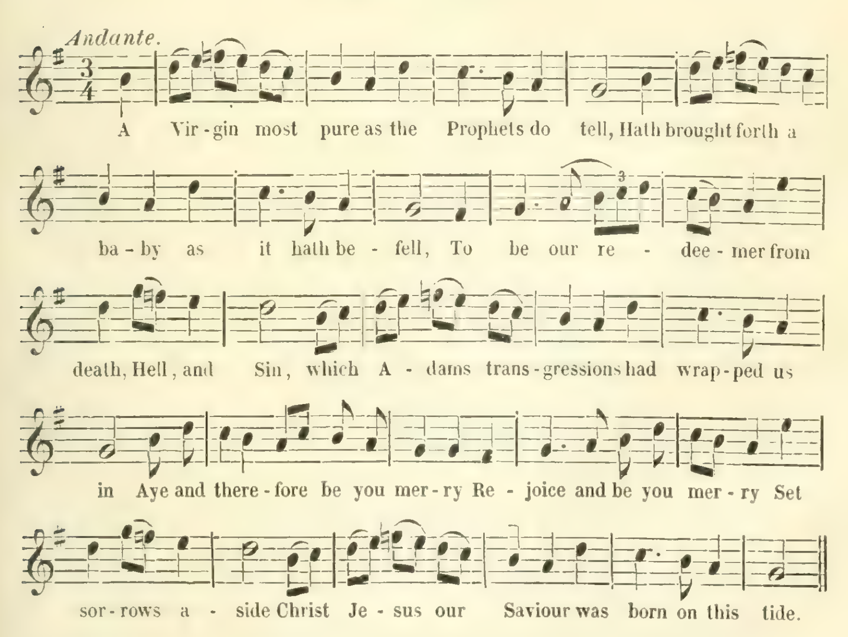
(1) *Little Book of songs and ballads, gathered from ancient musick books, Mss. and printed.* Introd., p. 2.

(2) *Popular music of the olden time*, etc., t. I, p. 42.



L'autre chant que nous donnons comme spécimen est originaire de l'ouest de l'Angleterre, qui conserva les mœurs saxonnes plus longtemps que les autres parties du royaume (2). Ce chant a un caractère original qui résulte de sa tonalité : il est dans le huitième ton du plain-chant, mais sa septième note est à la distance d'un ton de la finale, quand elle descend, et l'intervalle n'est que d'un demi-ton lorsque la même note monte.

Christmas Carol II.



(1) « Noel ! noël, noël, noël ! Telle est la salutation de l'ange Gabriel. La Trinité a envoyé « révéler une vérité nouvelle par Gabriel à Nazareth, ville de Galilée. Une vierge pure et sans « tache a conçu dans son humilité la seconde personne de la divinité. »

(2) *Some ancient Christmas carols, with the tunes to which they were formerly sung in the West of England collected by Davies Gilbert* (Londres 1822), p. 18, carol 3.

La harpe, instrument par excellence des Anglo-Saxons, dont jouaient les ménestrels de profession, et avec laquelle toute personne qui avait reçu quelque éducation accompagnait sa voix, puisqu'on la faisait passer de main en main dans les repas, la harpe saxonne, disons-nous, était petite et légère. D'après les figures de deux manuscrits des bibliothèques Cottonienne et Harleyienne, qui se trouvent maintenant au Muséum britannique, et dont Strutt a fait usage (1), ainsi que par celles d'un autre manuscrit de l'université de Cambridge, on voit que les dimensions de cet instrument variaient en hauteur de 1m,00 à 1m,33 environ. La harpe la plus petite de ces deux mesures était montée de onze cordes; l'autre en avait treize. La partie inférieure de la première se plaçait entre les genoux et l'instrument était maintenu par la main gauche, qui saisissait le montant courbe allant du corps de résonnance à la tête : les cordes étaient mises en vibration par la main droite. La figure suivante est celle d'un roi qui joue de cet instrument; le manuscrit d'où elle est tirée étant un psautier saxon du Xe siècle, il est vraisemblable que le dessinateur a voulu représenter le roi David, vêtu en roi saxon.



Fig. 9.

La harpe à treize cordes paraît avoir été jouée des deux mains : elle était aussi placée entre les genoux de l'exécutant qui lui donnait une position ferme en la maintenant contre la partie supérieure du

(1) Ouvrage cité, pl. XIX.

corps par la pression du bras droit, comme on le voit dans cette figure tirée d'un manuscrit de l'université de Cambridge (1).

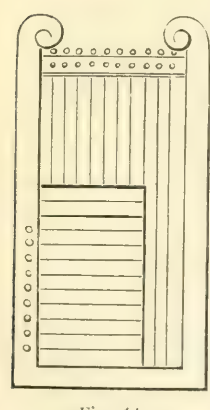


Fig. 10.

La question qui se présente naturellement, à l'inspection de ces figures, est celle-ci : le ménestrel guidait-il sa voix par la résonnance des cordes de la harpe, à l'unisson ou à l'octave, ou bien l'accompagnait-il d'une harmonie quelconque ? Un écrivain du douzième siècle, déjà cité par nous, va dissiper tous les doutes à ce sujet. Ses paroles sont la confirmation la plus absolue des considérations exposées dans l'introduction de notre Histoire de la musique, concernant l'origine septentrionale des premiers essais d'harmonie (2). « Dans le « nord de la Grande-Bretagne, dit Gérald Barry, appelé *Cambrensis*, « au-delà de l'Humber et sur les frontières qui séparent les *Eboraci* « (les Bretons du Yorkshire) des Anglais, les habitants font usage « d'une sorte d'harmonie en chantant ; elle n'est toutefois qu'à deux « voix dont une murmure en dessous et l'autre chante le dessus « d'une manière douce et agréable. Ce qu'ils font ainsi n'est pas le « produit de l'art, mais d'une habitude qui leur est particulière et « qu'un long usage leur a rendue en quelque sorte naturelle....... « Ce qui est plus étonnant, c'est que les enfants, quand ils com- « mencent à chanter, le font de la même manière. Tous les Anglais

(1) M. Fr. Died. Wackerrath, *Music and the Anglo-Saxons*, fig. 4.
(2) T. I, p. 162.

« ne chantent pas ainsi, mais seulement ceux du nord. *Je crois,* « ajoute Gérald, *que ce genre de chant leur a été transmis, ainsi que* « *leur langue, par les Danois et les Norwégiens qui occupèrent souvent* « *ces parties de l'île et qui finirent par s'y établir* (1). » Remarquons d'abord la distinction essentielle faite, en 1180, par cet auteur qui parle de choses de son temps et de son pays : les habitants du nord et de l'ouest de l'Angleterre, chez qui se sont fixés les hommes du nord de l'Europe, chantent en harmonie à deux parties; les Bretons-Romains du sud et de l'est ignorent ce genre de chant. Nous trouvons à la fois, dans ce seul fait, la preuve que nous avons été dans le vrai en déniant à l'antiquité grecque et romaine la connaissance et l'usage de l'harmonie : d'autre part, nous y voyons la confirmation absolue de nos inductions sur l'origine septentrionale des éléments de cette même harmonie. En ce qui concerne la question du genre d'accompagnement que faisaient les joueurs de harpe aux chants anglo-saxons, il est de toute évidence qu'il était harmonique, puisque les voix, qui n'ont pas les mêmes ressources, faisaient de l'harmonie. On voit, d'après le texte qui vient d'être rapporté, quelle est la valeur des critiques de M. de Coussemaker et de plusieurs autres contre l'origine septentrionale que nous avons attribuée aux premiers essais d'harmonie, en 1835, dans notre *Résumé philosophique de l'Histoire de la musique* (T. I de la *Biographie universelle des musiciens*, 1re édition).


Fig. 11.

Un des manuscrits consultés par Strutt lui a donné, parmi les figures d'instruments anciens de l'Angleterre, la cithare, dont on voit la forme ci-contre (2) :

(1) In borealibus quoque majoris Britanniæ partibus trans Humbrum, Eboracique finibus Anglorum populi qui partes illas inhabitant, simili canendo symphoniaca utuntur harmonia : binis tamen solummodo tonorum differentiis et vocum modulando varietatibus, una inferius submurmurante, altera verò supernè demulcente pariter et delectante. Nec arte tantum sud usu ongævo et quasi in naturam mora diutina jam converso.......... Pueris etiam (quòd magis admirandum) et ferè infantibus (cum primum à fletibus in cantus erumpunt), eamdem modulationem observantibus. Angli vero quoniam non generaliter omnes sed boreales solùm hujusmodi vocum utuntur modulationibus, credo quod a Dacis et Norwagiensibus qui partes illas insulæ frequentiùs ac diutiùs obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem, sic canendi proprietatem contraxerunt. (*Cambriæ Descriptio*, cap. XIII.)

(2) Ouvrage cité, pl. XXI.

La cithare n'ayant appartenu à aucun peuple germanique, conséquemment ni aux Saxons, ni aux Angles, il est hors de doute que cet instrument n'a pu être porté chez les Bretons que par les Romains : il s'y était en quelque sorte naturalisé pendant les quatre siècles de la domination romaine en Bretagne. Il était encore en usage au commencement du huitième siècle dans les parties de l'Angleterre où cette domination s'était particulièrement exercée, car Bède, qui écrivait alors, en parle comme d'une chose qu'il connaissait et dit que la cithare différait du psaltérion, en ce que celui-ci avait la boîte sonore dans la partie supérieure de l'instrument tandis le corps résonnant de la cithare était dans le bas (1). Le psaltérion dont parle Bède dans ce passage était aussi un instrument anglo-saxon dont on voit la forme dans le manuscrit 603 du Muséum britannique, fonds de Harley. Il a onze cordes et a le dos voûté. Ce psaltérion est triangulaire; lorsqu'on le posait sur les genoux pour en pincer les cordes, soit avec les doigts, soit avec des plectres ou petits bâtons d'os ou de bois, la base du triangle était tournée du côté de la personne qui en jouait : il en était ainsi lorsque l'instrument était suspendu par un lien passé derrière le cou : c'est ce qui justifie la distinction faite par saint Jérôme, saint Isidore, Bède et quelques autres auteurs, entre le psaltérion et la cithare, car, dans le premier de ces instruments, le corps de résonnance est dans la base du triangle. Une autre espèce de psaltérion, de forme arrondie, était, sans aucun doute, en usage chez les Anglo-Saxons; c'était la *rote*, *rotha*, des écrivains français et latins; on en pinçait les cordes à la manière de la harpe, car il est dit dans un article du code des Anglo-Saxons et des Welches rapporté par Du Cange : *Qui harpatorem, qui cum circulo harpare potest, in manu percusserit*, etc. (2). *Circulus* est synonyme de *rote*, arrondi.

Les Anglo-Saxons avaient des violes de plusieurs sortes dont le nom générique était *fithile* qui, dans la langue anglaise moderne, est devenu *fiddle* pour le nom du violon. Les manuscrits des fonds Cottonien et Harleyen, réunis aujourd'hui dans le Muséum britanni-

(1) Sciendum quod psalterio musico instrumento cithara est contrarium, quæ concavitatem quam psalterium habet superius, inferius habet. Bedæ Op., t. VIII, p. 311.

(2) *Lex Angliorum et Werinor.*, tit. 5. § 20, ap. *Glossar. mediæ et infimæ latinitatis*, voce. *Circulus*.

que, ont fourni à Strutt des modèles de ce *fithile* à trois cordes, à quatre et à cinq, que nous reproduisons ici :



Fig. 12.



Fig. 13.

Ainsi qu'on le voit, le corps de ces instruments est ovale, sans échancrure pour le passage de l'archet, et les dessins n'ont aucune indication de chevalet. Des instruments à archet également dépourvus de cet accessoire indispensable se trouvent aussi sur le continent dans divers monuments et manuscrits d'époques plus rapprochées de nous, comme on le verra dans la suite de notre Histoire; mais on ne peut considérer cette circonstance que comme un défaut d'observation ou un oubli des artistes à qui l'on doit ces figures, car il est absolument impossible de tirer des sons, par l'archet, de cordes qui ne sont point élevées au-dessus de la table d'harmonie par un chevalet. Ce sujet sera traité plus amplement dans l'histoire des instruments du moyen âge qu'on trouvera dans le cinquième volume de notre Histoire générale de la musique : il ne s'agit ici que de ceux des Anglo-Saxons.

Un groupe composé d'une femme qui tient une cithare, d'un joueur de double flûte et d'un troisième personnage qui danse au son de cette musique, a été copié par Strutt dans un manuscrit du Muséum britannique, connu de son temps sous le titre de *Cléopâtre*, et publié dans son livre sur les mœurs et coutumes des habitants de l'Angleterre ancienne (1). On pourrait en conclure que la double flûte fut un des instruments en usage chez les Anglo-Saxons : nous croyons toutefois qu'elle n'a été introduite chez les Bretons que par les Romains, car on ne trouve nulle part l'indication d'existence d'un

(1) Ouvrage cité, t. I, pl. XVII, fig. 4.

instrument de cette espèce chez les peuples d'origine germanique ou gothique. Qu'il y ait eu d'autres flûtes simples chez les Anglo-Saxons, dans les temps les plus anciens, cela est plus vraisemblable ; cependant on n'en a pas de représentations dans ce qui est connu de leurs monuments.

Les instruments à vent de ce peuple, dont on a des figures, sont du genre des cornets et trompettes : leurs tubes étaient courbes ou droits. Le cornet courbe dont on se servait comme instrument de musique avait la même forme que chez tous les peuples du moyen âge, c'est-à-dire celle d'une corne de bœuf, comme on le voit dans la figure 14, tirée d'un manuscrit par Strutt (1). Court et n'ayant pas de trous, pour en modifier les intonations, ce cornet ne pouvait produire que ces notes :



Fig. 14.

Le même cornet était aussi employé comme instrument guerrier, pour donner des signaux, ainsi qu'on le voit par une figure de soldat publiée par Strutt (2), d'après un manuscrit, et que nous reproduisons figure 15 :

Fig. 15.

Les Anglo-Saxons avaient aussi un grand cor fait de bois ou de métal dont l'usage est inconnu, mais qui vraisemblablement était destiné à retentir dans de grandes cérémonies religieuses ou civiles. Si l'on en détermine la longueur d'après la taille des personnages qui les tiennent et dont les représentations figurées ont été publiées par Strutt (3), ces instruments devaient avoir environ $1^{m},40$. Nous les reproduisons page 424, figure 16.

(1) Ouvrage cité, pl. XIX.
(2) *Ibid.*, pl. V, fig. 5.
(3) *Ibid.*, pl. V, fig. 4.



Fig. 16.

Enfin, les Anglo-Saxons avaient une trompette droite et longue que le musicien soutenait avec un long bâton fourchu pendant qu'il la jouait. Nous en avons tiré la figure de la même source que les précédentes, pour la reproduire ici :



Fig. 17.

Dans le psautier saxon du dixième siècle, improprement appelé

par tradition *psautier d'Edwin*, se trouve le dessin d'un orgue que nous reproduisons ici :

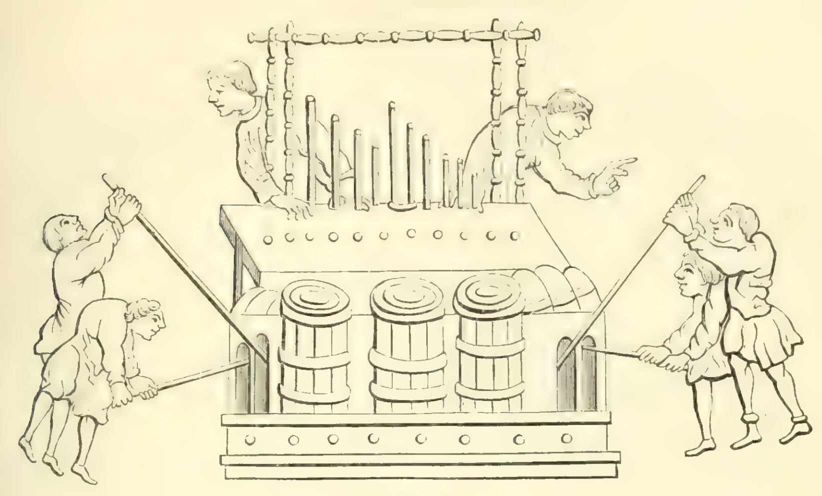


Fig. 18.

L'aspect de ce dessin ne fournit aucune indication du système de construction de l'instrument représenté. Quatre hommes agissent sur autant de leviers destinés à imprimer une action quelconque à un mécanisme qu'on ne voit pas : leurs mouvements semblent être ceux des souffleurs d'anciennes orgues; cependant, si les soufflets existent, ils ne sont pas visibles. Il est incertain si cet orgue, dont on voit les tuyaux, est pneumatique ou hydraulique ; il y a néanmoins plus de probabilité pour ce dernier genre d'instrument que pour l'autre. Il ne nous paraît pas vraisemblable que les trois gros cylindres qu'on voit à la partie postérieure de l'orgue soient des réservoirs d'air ; l'art de la fabrication des instruments de cette espèce était trop peu avancé, pour qu'on imaginât de pareilles combinaisons. Ces cylindres semblent donc avoir été plutôt des cuves où était contenue l'eau destinée à agir sur le mécanisme d'insufflation, et l'on peut croire que les quatre hommes sont occupés à faire mouvoir les leviers ouvrant des canaux à cette eau et lui imprimant un mouvement pour la production du vent. Les deux moines qu'on voit du côté opposé de l'orgue semblent donner à ces hommes des instructions pour régler leur travail. On n'aperçoit pas de clavier et rien n'indique si les moines sont deux organistes ou s'ils travaillent à la confection de l'instru-

ment, lequel n'est pas achevé, puisque onze trous qu'on voit au sommier n'ont pas de tuyaux. Il résulte, de ces considérations, qu'on ne peut tirer aucun éclaircissement de quelque importance de l'étude de cette figure et que toute conjecture à ce sujet serait sans utilité.

L'ancienneté des premières orgues pneumatiques remonte au septième siècle chez les Anglo-Saxons : la preuve de ce fait, qu'ont ignoré les historiens de la musique, se trouve dans le traité *De laude Virginum*, par le moine Althelm qui, né dans le Wiltshire, en 630, devint évêque de Sherborn et mourut le 25 mai 709. Dans l'ouvrage qui vient d'être cité se trouvent ces trois vers :

Maxima millenis auscultans organa flabris
Mulceat auditum ventosis follibus iste,
Quamlibet auratis fulgescant cætera capsis (1).

Il n'y a rien d'équivoque dans ce passage remarquable : ce sont bien les sons de l'orgue produits par les soufflets venteux qui charment la foule attentive; c'est de l'*orgue* pneumatique qu'il s'agit et non de la machine hydraulique appelée de ce nom par les Grecs. Nous voyons aussi, dans le dernier vers, que les tuyaux de la façade de l'orgue étaient dorés. Notre intention n'est pas de faire ici l'histoire de l'orgue, qu'on trouvera dans le cinquième volume de notre ouvrage ; nous voulons seulement constater, par des dates certaines, l'ancienneté de cet instrument chez les Anglo-Saxons. Sans doute, Althelm n'a voulu parler que d'un petit instrument composé de huit à dix notes et probablement d'un seul rang de tuyaux ou de deux au plus; mais l'existence d'un pareil orgue dans l'île de Bretagne, au septième siècle, n'en est pas moins un des faits les plus singuliers de l'histoire de la musique.

C'est aussi chez les Anglo-Saxons que fut construit le premier grand orgue qui ait paru en Europe. Elfhead, connu sous le nom d'Elphegus Calvus, évêque de Winchester, mort en 951, le fit élever dans la cathédrale de cette ville, après avoir fait réparer cet édifice avec une magnificence qui n'avait pas été égalée et qui n'a pas été surpassée. La description de cet instrument a été faite par le diacre Wulstan, dans un poëme dédié à saint Elphègue. Ce prêtre avait été

(1) *Adhelmi de Laude Virginum*, ap. *Biblioth. Max. Patrum*, tom. XIII, p. 3.

d'abord moine bénédictin : il mourut en 963 (1). Son poëme a été inséré dans les Actes des saints de l'ordre de Saint-Benoît. Du Cange n'en a pris que les dix premiers vers rapportés dans son Glossaire, à l'article *Organum* : nous lui trouvons assez d'intérêt pour donner ici toute la description de l'orgue extraordinaire de Winchester (2).

« Jamais orgues semblables à celles que vous avez fait construire « n'ont été entendues nulle part. Douze soufflets sont rangés en une « ligne et quatorze sont placés au dessous. En alternant, ils fournis- « sent une immense quantité de vent et sont mis en mouvement « par soixante-dix hommes vigoureux : employant la force de leurs « bras et couverts de sueur, ceux-ci s'excitent mutuellement à pous- « ser, avec toute l'énergie possible, le vent en haut, afin de remplir « la capacité du coffre sonore et qu'il retentisse avec ses quatre cents « tuyaux que gouverne la main de l'organiste, lequel ouvre quel- « ques-uns de ceux qui sont fermés, ou ferme ceux qui sont ou-

---

(1) *Saxon. Chron.* in A. D. 963.

(2)
Talia et auxistis hic Organa qualia nusquam
Cernuntur, gemino constabilita solo.
Bisseni supra sociantur ordine folles,
Inferiusque jacent quatuor atque decem,
Flatibus alternis spiracula maxima reddunt
Quos agitant validi septuaginta viri;
Brachia versantes, multo et sudore madentes,
Certatimque suos quique monent socios,
Viribus ut totis impellant flumina sursum
Et rugiat pleno capsa referta sinu
Sola quadringentas quæ sustinet ordine musas
Quas manus organici temperat ingenii.
Has aperit clausas, iterumque has claudit apertas
Exigit ut varii certa camæna soni.
Considuntque duo concordi pectore fratres,
Et regit alphabetum rector uterque suum.
Suntque quaterdenis occulta foramina linguis,
Inque suo retinet ordine quæque decem :
Huc aliæ currunt, illuc aliæque recurrunt
Servantes modulis singula puncta suis;
Et feriunt jubilum septem discrimina vocum
Permixto lyrici carmine semitoni :
Inque modum tonitrûs vox ferrea verberat aures,
Præter ut hunc solum nil capiat sonitum.
Concrepat in tantum sonus hinc, illincque resultans,
Quisque manu patulas claudat ut auriculas,
Haud quaquam sufferre valens propiando rugitum,
Quem reddunt varii concrepitando soni :
Musarumque melos auditur ubique per urbem,
Et peragrat totam fama volans patriam.
Hoc decus Ecclesiæ vovit tua cura tonanti,
Clavigeri inque sacri struxit honore Petri.

— *Ap. Acta sanctorum Ordinis Benedicti. Sæc. V*, p. 630-1.

« verts, suivant ce qu'exigent les diverses combinaisons des sons. « Deux moines, animés du même esprit, sont assis (au clavier de « l'instrument), et chacun d'eux régit son alphabet (1). Là sont qua- « rante soupapes cachées dans des trous, dont chacune correspond « à dix tuyaux, les uns de sons aigus, les autres de sons graves. Ils « (les moines) frappent les *sons joyeux* (2), auxquels se mêlent les « demi-tons du chant lyrique. Semblable au tonnerre, leur voix de « fer ébranle l'organe auditif, sans qu'il puisse distinguer aucun « son séparé. De leur ensemble résulte un bruit formidable qui se « répand dans toutes les directions ; de telle sorte que chacun, se « bouchant les oreilles avec les mains, ne peut néanmoins supporter « le rugissement de tant de sons confondus. Cette musique est en- « tendue partout dans la ville, et la rapide renommée de cet effet « est bientôt répandue dans tout le pays. Vos soins ont dédié cette « honorable église au régulateur de la foudre et l'ont élevée en « l'honneur de saint Pierre, le gardien des clefs. »

Cette description d'un orgue anglo-saxon, existant dans la première moitié du dixième siècle, est un des monuments les plus curieux de l'histoire de la musique au moyen âge. Elle ne peut être l'objet d'un doute, étant faite par un contemporain attaché à l'église même où se trouvait l'instrument. Cependant, si, relativement à l'époque dont il s'agit, elle offre beaucoup d'intérêt, elle renferme aussi une série de problèmes dont les solutions présentent de grandes difficultés. En premier lieu, le nombre de soufflets et surtout celui des hommes employés à leur maniement ne paraissent pas pouvoir être expliqués d'une manière satisfaisante. Que pour alimenter de vent les quatre cents tuyaux de l'orgue de Winchester, vingt-six soufflets aient été nécessaires, cela peut se comprendre, puisqu'un ancien orgue qui existait à Halberstadt en 1615, et dont Michel Prætorius a fait la description, avait une soufflerie composée de vingt soufflets. Nous avons joué à Wiltz, près du Luxembourg, en 1814, d'un ancien orgue allemand qui n'était qu'un positif de douze jeux et qui avait huit soufflets. Ces soufflets étaient d'une mauvaise construction ; quoiqu'ils

(1) La phrase : *et chacun régit son alphabet*, signifie que chaque moine joue sur une partie du clavier de l'orgue qui correspond à l'une ou l'autre des gammes notées avec les lettres de l'alphabet latin, dont on a vu la signification dans ce volume (p. 176).

(2) Les *sons joyeux* que frappent les deux moines sont ceux de la gamme diatonique.

fussent chargés de lourdes pierres de taille, leur vent n'avait pas la pression nécessaire pour le petit instrument qu'ils devaient faire résonner : ceux de l'orgue de Winchester étaient sans doute plus imparfaits encore. Il est plus difficile d'expliquer l'emploi de soixante et dix hommes pour manœuvrer ces vingt-six soufflets. En supposant que leurs leviers fussent longs et que deux hommes eussent pu agir sur chacun, on ne trouve de place que pour cinquante-deux : on voit d'ailleurs que 26 n'est pas un nombre diviseur de 70. Cependant, disent les vers de Wulstan, ces soixante et dix hommes vigoureux, *validi septuaginta viri*, devaient déployer, dans leur travail, toute la force de leurs bras et ils étaient couverts de sueur ; il fallait donc que la charge des soufflets fût énorme.

Plusieurs faits indiqués par Wulstan doivent causer autant d'étonnement que d'incertitude dans l'esprit de quiconque connaît l'état de la facture des orgues à l'époque où fut construit celui de Winchester. Ces faits sont, d'abord le nombre relativement si considérable de quatre cents tuyaux, comparé à celui des orgues précédentes ; en second lieu, celui des notes du clavier porté à quarante, ce qui suppose une échelle chromatique de trois octaves et demie, étendue absolument insolite au dixième siècle, et même longtemps après ; enfin l'accord de dix tuyaux sur chaque note, lequel ne peut être compris que comme une combinaisen diaphonique de quartes et d'octaves redoublées, ou de quintes et d'octaves, peut-être même de ces deux combinaisons simultanées, d'après ce que dit Wulstan de l'impossibilité qu'éprouvait l'oreille à discerner un seul son dans cet ensemble d'autant plus difficile à pénétrer, que les deux organistes faisaient probablement usage de l'harmonie primitive introduite dans le pays par les hommes du Nord, et que chacun des sons simultanés avait aussi ses combinaisons de quartes ou de quintes et d'octaves redoublées. Il faut faire, sans doute, la part de l'exagération du poëte quant à l'effet effroyable exprimé dans ces paroles : *Inque modum tonitrus vox ferrea verberat aures* et dans les vers suivants; cependant on se demande ce qui a pu conduire à l'idée de ces combinaisons destinées à produire des impressions si pénibles et à les réaliser par de grandes dépenses.

Dans notre traduction de ce petit poëme, nous avons été arrêté sur le sens exact du vers *Suntque quaterdenis occulta foramina linguis* et des trois suivants. *Linguis* est là pour *lingulis*, languettes, touches ; évi-

demment il s'agit des quarante touches du clavier ; mais ces touches ne sont point dans des trous cachés, *occulta foramina ;* nous avons donc cru que celles de l'orgue de Winchester étaient des sortes de chevilles que l'organiste frappait pour ouvrir les soupapes des gravures ou canaux sur lesquels étaient placés des tuyaux au nombre de dix : nous n'apercevons pas d'autre sens possible. Quant aux tuyaux qui, dans leur direction, courent d'un côté et d'un autre, on ne peut expliquer le passage que comme les progressions de ces tuyaux d'une part à l'aigu, de l'autre au grave.

L'orgue anglo-saxon de la cathédrale de Winchester a précédé d'environ deux cents ans la fabrication des grandes orgues sur le continent, ainsi que nous le ferons voir dans le cinquième volume.

CHAPITRE DEUXIÈME.

La musique chez les anciens peuples germaniques jusqu'au douzième siècle.

La *Germanie* de Tacite est la source la plus ancienne pour la connaissance de l'état social des peuples du nord de l'Europe au premier siècle de l'ère chrétienne : c'est à ce grand historien que nous sommes redevables des premiers renseignements sur les chants des nations germaniques et gothiques. Déjà ces chants remontaient à des temps très-anciens à l'époque où il écrivait (ann. 80-120), suivant ses propres expressions : « Les Germains, dit-il, célèbrent *par* « *des chants antiques*, qui leur servent d'histoire et d'annales, un « dieu nommé *Tuiston,* issu de la terre, et son fils *Mann*, origine et « souche de leur nation (1). » Plus loin, Tacite dit encore : « Ils ont « aussi des chants qu'ils nomment *bardit :* ils les répètent en chœur « pour enflammer leur courage ; ces chants mêmes leur font augu- « rer du sort du prochain combat : ils sont terribles ou timides « suivant l'intonation des chants de leurs bataillons..... Ils cherchent « à produire des sons âpres et des murmures entrecoupés, en pla- « çant leurs boucliers devant leurs bouches pour que la voix soit plus

---

(1) *Germania,* II.

« pleine, plus puissante, et qu'elle augmente sa force en se répercu- « tant (1). » Confiés à la tradition, ces chants des Germains ne sont pas venus jusqu'à nous : le temps aurait effacé jusqu'au souvenir de leur antique existence, si Tacite ne l'eût à jamais conservé. L'oubli dans lequel ils se sont perdus ne doit pas être une cause d'étonnement, si l'on considère que Charlemagne, suivant ce que nous apprend Éginhard, avait fait recueillir avec soin les anciens chants historiques de la Gaule, écrits en latin, et que rien ne nous est connu de ce que contenait cette précieuse collection.

Avant d'aborder les diverses considérations historiques qui concernent la culture de la musique chez les anciens peuples germaniques et gothiques, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur leur classification, car tous n'étaient pas doués des mêmes aptitudes musicales et n'avaient pas atteint le même degré de civilisation. Par la rudesse de leurs mœurs et leurs habitudes sanguinaires, plusieurs de ces nations avaient mérité l'épithète de *barbare* qui leur est appliquée par l'histoire : d'autres, plus avancées et plus humaines, comme furent les Ostrogoths, les Wisigoths, les Lombards, les Saxons et les Burgondes, portèrent en diverses contrées européennes les premiers éléments d'un art nouveau de la musique destiné à faire oublier celui de l'antiquité grecque et romaine.

Du dieu mythologique *Tuiston* ou *Teuto*, qu'adoraient les Germains, leur est venu leur nom de *Teutons*, dont on a fait *Teutsch* plus tard, et *Théotisque*, dans le moyen âge, en parlant des Franks qui habitaient la Franconie et toute l'Allemagne du Rhin inférieur. Ces noms généraux ont été donnés à toute la race germanique ; mais la division de cette race en plusieurs peuplades fit distinguer celles-ci par des noms particuliers. C'est ainsi que tous les peuples qui habitèrent les parties de l'Allemagne comprises entre la chaîne inférieure du Hartz et le Rhin, une partie de la Westphalie et de la Franconie jusqu'aux bords de la Saale, étaient appelés *Bructères*, *Chamaves*, *Sicambres*, *Marses*, *Chérusques et Cattes*. Ce furent ces Germains, beaucoup moins civilisés que ceux des contrées plus septentrionales, dont l'ensemble fut ensuite désigné par le nom collectif de *Franks*. A cette grande population il faut ajouter les *Frisii*, qui habitaient la

---

(1) *Germania*, III.

Hollande et le Hanovre, et les *Chauci*, qui se trouvaient dans le pays d'Oldenbourg et de Brême. Au nord de la Germanie étaient les vrais *Teutons* entre l'Elbe et l'Oder : les *Gothones* et les *Hérules*, sur les bords de la Baltique et en Pologne; les *Burgondes* dans la Silésie ; les *Longobards* ou *Lombards* et les *Angles* sur les bords de l'Elbe ; les *Saxons* dans le Holstein, et plus loin, au nord, les *Suiones* et les *Suitones*, devenus plus tard les *Danois* et les *Suédois*.

Relativement plus avancés dans la civilisation que les Germains des contrées rhénanes, ceux du Nord suivirent les Goths dans leurs invasions des pays étrangers ; ainsi les Lombards fondèrent une monarchie en Italie ; les Burgundes établirent le premier royaume de Bourgogne dans la Gaule méridionale, et, dans le cinquième siècle, les Saxons et les Angles fondèrent dans l'île de Bretagne l'heptarchie anglo-saxonne. Tous maintinrent, dans ces contrées, la civilisation qu'ils y trouvèrent et lui donnèrent un caractère particulier. Il n'en fut pas ainsi de la confédération des Francs, lorsqu'elle envahit la Gaule, à la fin du cinquième siècle : véritables barbares, partout où ils étendirent leur domination, ils donnèrent aux peuples le triste spectacle de leurs mœurs grossières, de leurs violences, de leurs crimes, de leur profonde ignorance. Ils anéantirent le goût et les sources de l'instruction (1). C'est par la comparaison de ces résultats historiques qu'il est possible d'apprécier l'influence exercée par certains peuples plutôt que par d'autres sur le caractère du chant populaire dans la Germanie, pendant les siècles obscurs qui précédèrent la renaissance.

Le chant populaire cité comme le plus ancien de l'Allemagne ne remonte pas au-delà du commencement du neuvième siècle ; les actions de Charlemagne et Roland en sont le sujet. Lambecius (Lambeck) a publié, d'après un manuscrit de la bibliothèque impériale de Vienne (2), des fragments de ce poëme dont voici l'intitulé : *Ditz*

---

(1) Ammien Marcellin était certainement mal informé quand il a écrit que *les Francs et les Saxons, leurs voisins*, opéraient des descentes dans l'île de Bretagne et faisaient des courses dans l'intérieur, pillant, incendiant, égorgeant tout ce qui leur tombait sous la main (liv. XXVII, chap. 8, ann. 368). Les Francs et les Saxons n'étaient pas voisins ; ils étaient, au contraire, à une très-grande distance les uns des autres ; ceux-là dans la Franconie, ceux-ci dans le Holstein. En second lieu, aucun auteur de l'histoire d'Angleterre n'a parlé d'invasions des Francs; ils ne mirent jamais le pied sur le sol de cette île.

(2) *Comment. de Biblioth. Vindobonensi*, lib. II.

Puoch ist von Chunich Karl und von Ruoland gemacht, wie si diu heidenschaft uberchomen, et qui débute ainsi :

Ich han gemerchet einen list
Swaz in des mannes hertzen ist.

Aux actes du règne de ce même empereur appartiennent quelques renseignements qui ne sont pas dépourvus d'intérêt en ce qui concerne les chants de la Germanie aux huitième et neuvième siècles. Le troisième capitulaire de l'année 789 fait défense aux religieuses des couvents de l'Allemagne de chanter des chansons d'amour, de les transcrire ou d'en communiquer des copies : il en résulte la preuve que des chansons de ce genre existaient alors dans la langue teutonique, que les nonnes les chantaient, les transcrivaient et se les communiquaient. On voit aussi dans les actes du Concile de Mayence, tenu en 813 et dans lequel saint Boniface était légat du pape Zacharie III, qu'il y fut décidé que quiconque composerait ou chanterait des chansons blasphématoires, serait jugé par une commission spéciale et condamné à l'exil (1). Un autre canon du même concile inflige le blâme à celui qui chante des chansons impudiques et luxurieuses aux environs des églises et même partout ailleurs (2).

La plus ancienne chanson germanique que nous possédions entière a pour sujet la guerre qui fut la suite de l'avénement au trône de Louis le Débonnaire : elle fut publiée pour la première fois par Schilter (3). « Le nouveau roi, dit cette chanson, s'appelle le seigneur « Louis : il sert Dieu avec amour. Sa demeure est en France. Il a « partagé sans fraude avec son frère Carloman la part qui lui reve- « nait dans l'héritage paternel; etc. » En voici les premiers couplets, dans la langue teutonique du neuvième siècle :

1

Einen Kuning weiz ich
Heisset herr Ludwig,
Der gerne Gott dienet,
Weil er ihms lohnet.

(1) Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit, vel qui ea cantaverit, extra ordinem judicetur. Nam lex hujusmodi præcipit exiliari. — V. Haertzheim, *Concilia Germ.*, t. I, p. 55.

(2) Canticum turpe atque luxuriosum circa ecclesias agere omnino contradicimus.

(3) *Thesaurus antiquitatum teutonicarum...* Ulmæ, 1727.

2.

Kind wart er vaterlos
Dess warth ihme sehr boss.
Holoda nan Truthin,
Magaczogo warth her fin.

3.

Gab her ihme Dugidi,
Fronisc githigini
Stuel hier in Vrankon.
So bruche her es lango.

4.

Das gedeild er thanne,
Sar mit Karlomanne.
Bruder sinemo,
Thia czala wannia no, etc.

« Si la mélodie de ce lied, dit Forkel (1), nous avait été trans- « mise, nous pourrions en déduire la constitution de la musique « de cette époque, comme par les poésies on a connu la langue; « mais, dans ce temps, on avait à peine appris à écrire la langue « allemande; or, l'écriture de la langue ayant précédé celle des « notes musicales, il est peu probable que l'on ait pu, dans cette « période, écrire une mélodie pour la laisser exacte et précise à la « postérité. On a déjà rappelé plusieurs fois que les mélodies des « poëmes laïques n'étaient que du chant choral, même dans les « temps postérieurs; ne l'étaient-elles pas bien plus encore alors « que la musique n'avait rien de l'expression qu'elle n'acquit que « plusieurs siècles plus tard? » Ce n'est pas sans étonnement qu'on voit un savant tel que Forkel accumuler plusieurs erreurs capitales dans un petit nombre de lignes. En ce qui concerne l'âge de l'écriture chez les Germains, observons que les Scythes, Gètes ou Goths en possédaient une longtemps avant l'ère chrétienne; on en a la preuve dans l'histoire de Scythe Anacharsis qui, six siècles avant cette ère, étonna la Grèce par l'étendue de ses connaissances autant que par la vivacité de son esprit et qui écrivit en vers héroïques sur les lois de son pays,

(1) *Allgem. Geschichte der Musick*, t. II, cap. II, § 26, p. 237.

sur l'art de la guerre et sur la philosophie morale. Guillaume Grimm a établi d'ailleurs l'antiquité de l'écriture germanique (1). Quant à la notation de la musique, on a peine à comprendre que l'auteur de la plus célèbre histoire allemande de la musique ait oublié que Reginon de Prum expliquait, précisément au neuvième siècle, les formules tonales du chant ecclésiastique par la notation de ce temps, c'est-à-dire, par les signes neumatiques. Enfin, parlant de la mélodie de la chanson sur Louis le Débonnaire et sur les commencements de son règne (817), Forkel dit qu'elle ne pouvait être différente du chant choral; il tombe encore dans une méprise en cela, ce chant étant alors inconnu du peuple allemand, puisque cette époque est celle de l'apostolat de saint Boniface pour la conversion de la Germanie. Hoffmann de Fallersleben a prouvé d'ailleurs que, plusieurs siècles plus tard, le *chant choral*, suivant l'expression de Forkel, était encore étranger à ce même peuple, à cause de son antipathie pour la langue latine.

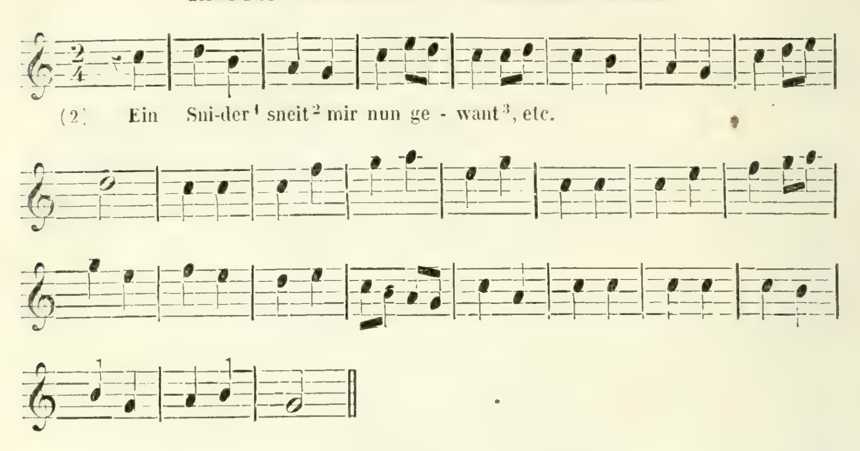
On ne peut guère conserver l'espoir de retrouver des mélodies teutoniques des huitième et neuvième siècles : faut-il en conclure l'impossibilité d'établir par des rapprochements le caractère probable des chants de cette époque? Nous ne le pensons pas : on a dit avec raison que la philosophie de l'histoire est condamnée, par son principe, à rester une science de conjectures; mais sa valeur n'en est pas moins réelle. Si le domaine des faits nous échappe, ce n'est pas à dire qu'il ne reste rien à faire, car c'est là que commence le rôle de l'intuition. En l'absence de mélodies provenant des temps de Charlemagne et de son fils, nous en possédons des douzième et treizième siècles qui peuvent nous faire connaître et le caractère tonal et le système rhythmique de celles des époques antérieures : si nous retrouvons, enfin, au seizième siècle, des formes semblables à celles des chants dont les dates remontent à trois cents ans plus haut, nous pourrons en tirer la conséquence que, depuis les temps de barbarie, les mélodies germaniques n'ont pas essentiellement modifié leur caractère : or, c'est précisément ce qui a lieu. Le génie des peuples s'imprime dans leurs chants; les siècles y apportent peu de changements, à moins de quelqu'un de ces grands événements

(1) *Ueber deutsche Runnen,* Gœttingue, 1821.

politiques par lesquels des éléments étrangers viennent se mêler aux nationaux et s'y infusent.

La première mélodie germanique du treizième siècle, que nous donnons comme spécimen, est tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne (1). Nous analyserons tout à l'heure sa tonalité, sa forme et son rhythme.

CHANSON POPULAIRE DU TREIZIÈME SIÈCLE.



A considérer la finale de ce chant comme tonique, on devrait y reconnaître le septième ton du plain-chant : cependant, si l'on fait attention à toutes les cadences de la contexture mélodique, on ne pourra méconnaître l'analogie de cette tonalité avec notre gamme du ton d'*ut* majeur, c'est-à-dire avec le mode lydien des sept espèces d'octaves, que les ancêtres des Germains, Scythes, Gètes ou Goths, ont dû introduire en Europe avec leurs chants asiatiques. Quant à la finale, dominante de ce ton, elle caractérise un des traits originaux des chansons allemandes, parmi lesquelles on en trouve un grand nombre qui finissent par une autre note que la tonique.

Le caractère de l'ancienne mélodie qu'on vient de voir est syllabique comme la plupart des chants germaniques, à l'exception toutefois de ceux des *Minnesinger* des douzième et treizième siècles
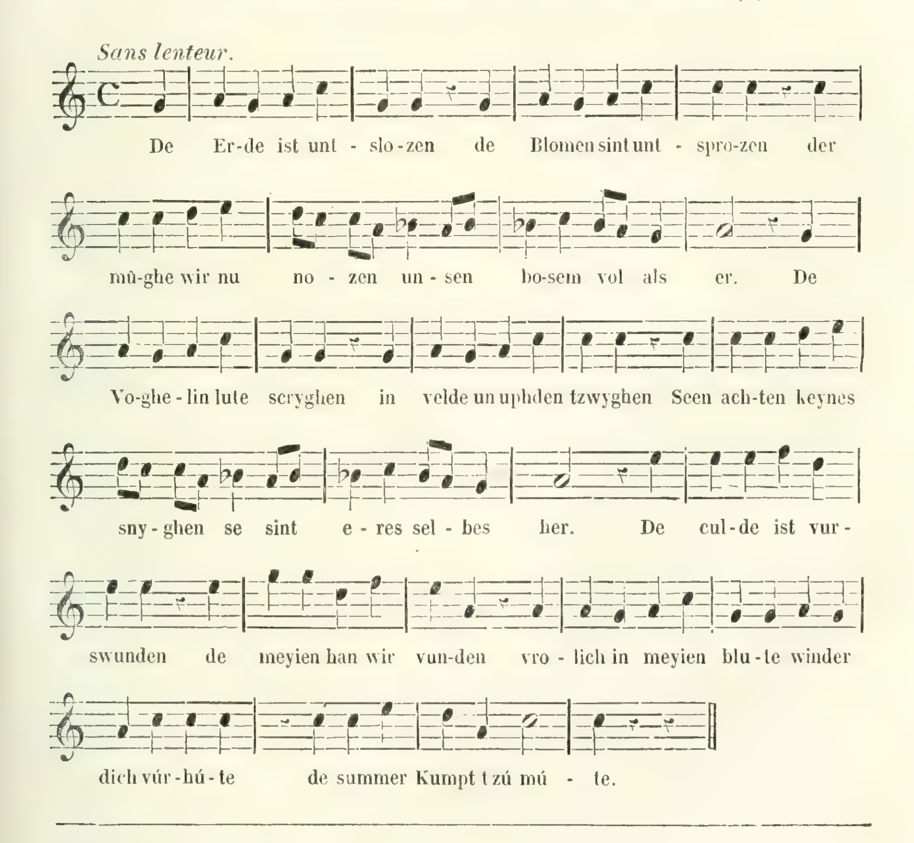
---

(1) M. Frédéric-Henri von der Hagen en a donné le *fac-simile* dans son livre intitulé : *Minnesinger. Geschichte der Dichter und ihrer Werke*, etc., 4[e] Theil, Taf. IV, p. 768.

(2) 1. *Schneider ;* 2. *Schneit ;* 3. *Gewand.* — Ce commencement des paroles signifie : *un tailleur me coupe maintenant un habit.*

qui, à l'imitation des chants des troubadours et des trouvères de la France, ont de fréquents ornements composés de groupes de notes rapides, de trilles et de ports de voix; mais ces chants n'ont jamais été à l'usage du peuple en Allemagne.
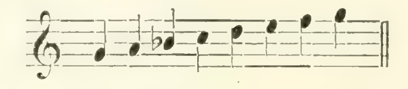
Le rhythme de la mélodie est composé de valeurs égales en mesure binaire, de même qu'un très grand nombre de chants d'époques postérieures; on n'y aperçoit aucune distinction de syllabes longues et brèves. Les poëtes arrangeaient quelquefois les mélodies de manière à satisfaire aux lois de la prosodie, mais c'était souvent aux dépens du rhythme musical, comme nous le ferons voir tout à l'heure.

AUTRE CHANSON POPULAIRE DE LA MÊME ÉPOQUE (1).



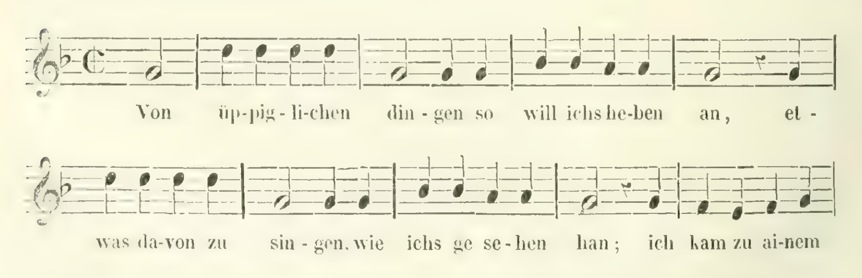
(1) M. Fréd.-Henride Hagen, ouvrage cité, 4e partie, p. 813.

La tonalité de cette mélodie n'a d'analogie avec aucun des modes antiques, ni avec ceux du chant ecclésiastique, ni, enfin, avec les tons de la musique moderne. Si nous considérons l'étendue dans laquelle elle se développe et la nature des intervalles qui s'y trouvent, nous pouvons y reconnaître une gamme semblable à l'ancienne gamme mineure des Irlandais et des Écossais dont il a été parlé dans l'introduction de ce onzième livre et qui se distingue de toutes les autres par la réunion de la tierce mineure de la tonique et de la sixte majeure dans l'étendue de son octave. La gamme de la mélodie teutonique serait donc :
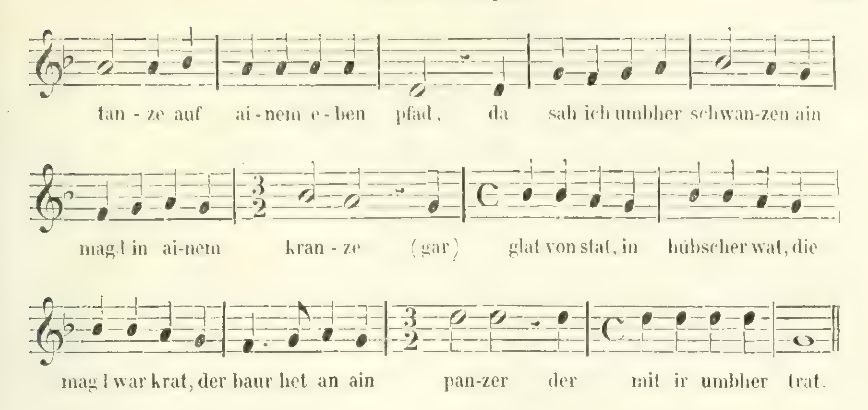


Cependant les modulations du chant, les cadences des phrases et la finale repoussent la constitution de cette gamme : au résumé, la tonalité de la mélodie ne peut être considérée que comme une fantaisie populaire; fantaisie irrégulière dont il y a quelques exemples qui seront vus par la suite.

Le caractère syllabique qui a été remarqué dans la mélodie précédente se retrouve dans celle-ci, de même que l'absence de distinction de longues et de brèves. On reconnaît ces signes caractéristiques des mélodies germaniques, trois siècles plus tard, dans les chants historiques et populaires de l'Allemagne, depuis le treizième siècle jusqu'au seizième (1). Prenons pour exemple le chant *Von üppiglichen Dingen*, composé vers 1490 et publié en 1525 dans un recueil de Mathias Greitter. Le voici :
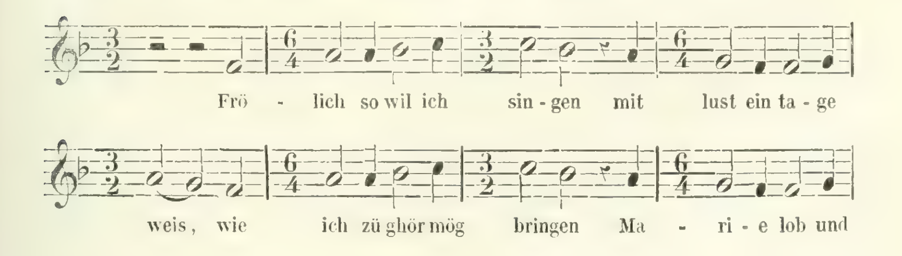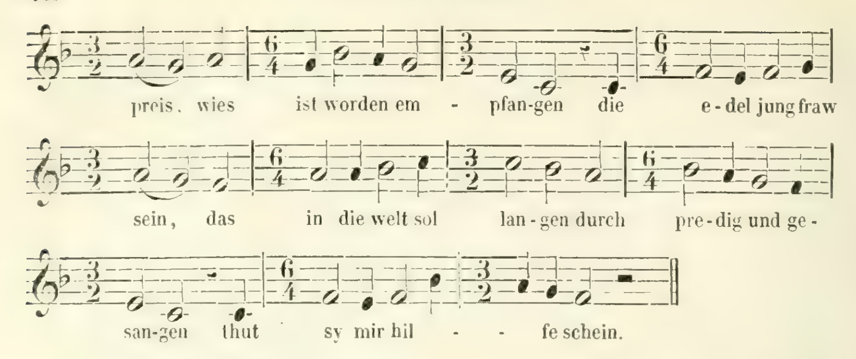


(1) Il en a été publié une ample collection sous le titre : *Die historischen Volkslieder der Deutschen, vom 13 bis 16 Jahrhundert. Gesammelt von K. v. Liliencron.* Leipsick, 1865-1869, 5 vol. gr. in-8°.
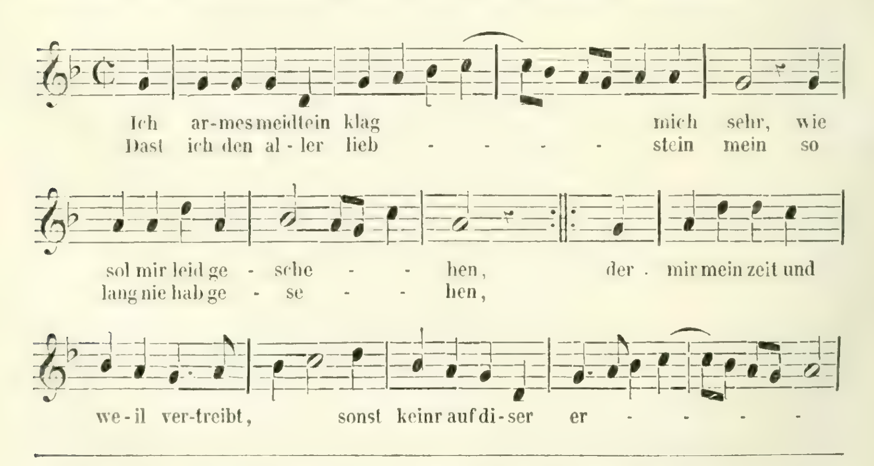


La tonalité de cette mélodie est l'antique mode phrygien de l'Asie Mineure. Son caractère est le rhythme égal, sans distinction de longues et de brèves. Deux fois, une mesure ternaire vient rompre l'uniformité du rhythme binaire ; des irrégularités de ce genre se rencontrent dans les chants anciens de l'Allemagne, mais aussi dans d'autres plus modernes.

Bien que le rhythme égal soit celui du plus grand nombre de chants populaires anciens de la Germanie, il en existe cependant, particulièrement parmi les chants historiques, dans lesquels le rhythme ternaire et ïambique imprime à la mélodie un caractère énergique. Parmi les mélodies de ce genre, une des plus remarquable est celle du chant *Frölich so wil ich singen*, en trente-six strophes ou couplets, lequel fut composé et chanté en 1526, à l'occasion de la mort du roi Louis de Hongrie, dont la sœur avait épousé l'empereur Ferdinand, frère de Charles-Quint : ce fut cet événement qui réunit sous le même sceptre la Hongrie et l'Empire d'Allemagne. La singularité de ce chant consiste en ce qu'il est composé, d'un bout à l'autre, d'une mesure ïambique à deux temps ternaires ou 6/4, alternant avec une mesure ternaire à temps égaux. Le voici :
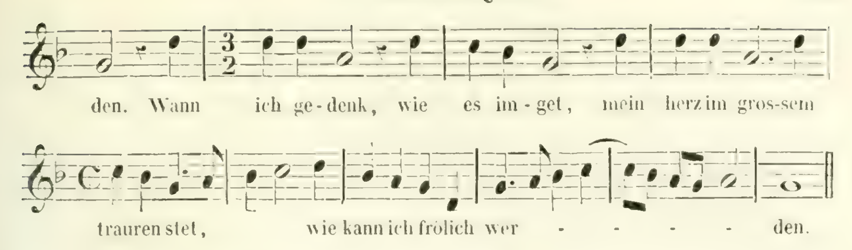




Les mêmes mélodies ont servi souvent pour des chants différents, chez les peuples germaniques, depuis le moyen âge jusqu'à l'époque actuelle : il en est qui datent des douzième et treizième siècles et qu'on chantait encore aux seizième et dix-septième sur d'autres paroles. Certaines mélodies des chants historiques anciens sont devenues des chants chorals du culte protestant. C'est ainsi qu'un chant populaire du XIVe siècle, dont Senfl s'est servi à la fin du quinzième pour une de ses compositions à quatre voix, est devenu la mélodie du Lied du duc de Saxe Jean-Guillaume, *Ich armes Fürstlein klag mein Leid,* qui fut chanté par le peuple au seizième siècle, puis introduit dans la *Gesangbuch* imprimé à Nuremberg en 1611, sur le cantique protestant *Ich armer Sünder klag mein Leid* (1). Nous donnons ici ce chant remarquable avec les paroles primitives :



(1) G. baron de Tucher (*Kirchengesange Psalmen und geistliche Lieder,* etc., Leipsick, 1848) a donné ce cantique avec une autre mélodie chorale, n° 427.



De même que des mélodies de chants historiques ont été appliquées à des cantiques du rite protestant, des mélodies chorales sont devenues des chants populaires célébrant certains événements politiques ; parmi ces mélodies, celles dont on a fait l'usage le plus fréquent sont *Ein feste Burg ist unser Gott*, et *Ein newes Lied wir heben an.*

Le lecteur connaît maintenant les chants anciens de la Germanie et peut en conclure avec nous que rien n'y montre d'analogie avec le plain-chant appelé *choral* par l'historien Forkel : il pourra même s'étonner qu'un savant allemand, professeur d'une des premières universités de sa patrie, ait ignoré à ce point quel fut le caractère du chant populaire de son pays. Toutefois il ne faut pas oublier que le second volume de son ouvrage ayant été publié dans la première année de notre siècle, il n'a pas eu sous la main les monuments historiques découverts depuis lors : d'ailleurs, la vraie philosophie de l'histoire était à peu près inconnue de son temps. On faisait alors des livres avec les livres, et, quand on ne pouvait pas invoquer l'autorité d'un écrivain renommé, on ne se hasardait pas à sonder la nature des choses pour en tirer des inductions plus ou moins hardies. On ne remontait pas aux sources, soit qu'on ignorât leur existence ou qu'on n'espérât pas y trouver ce qui pourtant y était. L'esprit de l'histoire appartient exclusivement au dix-neuvième siècle ; c'est par lui qu'on a appris à se servir des matériaux accumulés par le temps ; c'est par lui qu'on en découvre la signification véritable. Si Forkel avait connu les chants teutoniques des douzième et treizième siècles ; s'il les avait comparés à ceux des seizième et dix-septième et même à ceux de son temps, il y aurait reconnu le même caractère, le même sentiment tonal et rhythmique, et, concluant de là que ce caractère et ces formes identiques n'étaient que le résultat nécessaire de l'organisation de sa race, il en aurait tiré la conséquence inattaquable que ceux des temps antérieurs, chez les peuples de cette race, étaient aussi de même nature, bien qu'ils ne soient pas venus jus-

qu'à nous ; car c'est comme cela que s'établit, sinon la certitude historique, au moins la certitude morale dont la valeur n'est pas moindre. Au lieu de procéder ainsi, Forkel a imaginé de prétendus rapports entre les chants populaires de ses ancêtres et ceux d'une origine latine, qui leur étaient primitivement inconnus, et pour lesquels ils ne montrèrent ni sympathie ni aptitude quand ils leur furent portés par les apôtres du christianisme, ainsi que nous le ferons voir tout à l'heure. Il est un autre point historique que nous pouvons constater dès à présent, à savoir, que les mélodies germaniques sont absolument différentes de celles des autres peuples que notre Histoire a fait connaître. On verra, lorsque nous aborderons l'examen des chants des nations de race slave, ainsi que des Tchèques et des Magyares, qu'ils n'en diffèrent pas moins. Nous ne pouvons trop le redire : les chants des peuples ont toujours été les produits spontanés de l'organisation de leur race.

Nous avons dit que les divers peuples de l'Allemagne éprouvèrent de l'antipathie pour la langue latine et pour le chant liturgique romain, après leur conversion à la religion chrétienne : ces faits sont établis de la manière la plus solide par l'érudit auteur de l'*Histoire du chant d'église en Allemagne jusqu'à Luther* (1). Trop étrangères l'une à l'autre par leurs principes pour se prêter le secours de l'analogie, les langues latine et teutonique n'étaient pas à l'égard l'une de l'autre dans la même situation que les langues romanes dans leurs rapports avec le latin, duquel elles sont issues. L'Église n'admettant en Allemagne, comme dans toute l'Europe, que la langue latine dans sa liturgie, la langue du peuple n'était employée que pour la prédication et la confession ; quant au chant de l'Église, ce peuple, ne comprenant rien aux paroles des psaumes, des hymnes, des antiennes, des répons, était presque aussi incapable de les prononcer que de les entendre. « Cependant, dit M. Hoffman de Fallersleben, le « besoin d'adorer Dieu et de lui exprimer des sentiments d'amour « et de reconnaissance ne pouvait être satisfait que dans la langue « maternelle : une langue étrangère qu'on ne comprenait pas ne « pouvait y suffire (2). » C'était pour les peuples de la Germanie une

---

(1) Hoffmann v. Fallersleben, *Geschichte der Deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit.* 2[e] Ausgabe. Hannover, 1854.

(2) *Ibid.*, Introduction, § I.

véritable affliction que de n'avoir pas l'usage de leur langue pour le chant religieux. Nul doute qu'une des causes qui firent rapidement un grand nombre de prosélytes à la réformation de Luther n'ait été le chant dans la langue nationale auquel cette loi nouvelle faisait participer toute la population : l'Église le reconnut plus tard ; dans les pays restés catholiques, la messe et les autres offices célébrés et chantés en allemand furent autorisés, principalement pour les campagnes et les petites villes. Mais n'anticipons pas.

Jusqu'au dixième siècle, le seul chant chrétien des populations allemandes, dans leur langue, fut la traduction de l'exclamation *Kyrie eleison* (*Herr, erbarme dich!*). Cette invocation, après avoir passé de la Grèce en Italie, fut portée en Allemagne, vers le commencement du neuvième siècle, par des moines romains : ce fut la seule prière qu'ils purent d'abord enseigner à des peuples germains et slaves dont l'esprit était encore rempli des idées et des traditions du paganisme. Les premiers monastères institués dans le pays étaient composés de recrues faites parmi ces néophytes barbares, encore peu convaincus des vérités de l'Évangile : ils n'offraient pas un état beaucoup plus avancé que le reste de la population dans la connaissance de la liturgie ; le plus grand progrès de ces moines improvisés consistait à chanter le *Kyrie eleison* dans la langue et suivant l'usage de l'Église (1). Plus tard les conciles ordonnèrent aux prêtres d'enseigner au peuple l'oraison dominicale en langue vulgaire; mais aucun des chants des offices ne fut traduit, et l'on ne put former, parmi ce même peuple, de chantres pour le chœur des églises, car il opposa toujours la même résistance au chant avec paroles latines.

L'usage du *Kyrie eleison*, comme exclamation chrétienne et comme le seul chant religieux des populations allemandes, se perpétua dans les siècles suivants : on a sur cela une multitude de témoignages contemporains. Ainsi, lorsque l'évêque de Trèves Egbert porta dans cette ville les reliques de saint Celse, en 979, le peuple ne chanta que *Kyrie eleison* et *Gloria tibi Domine* (2). L'empereur Othon III ayant obligé les Slaves à lever le siége de Brandebourg, en 992, les guerriers de son armée entonnèrent le *Kirie eleison* en témoignage de

(1) Hoffmann, etc., § II, p. 8. — V. W. Waskernagel, *Geschichte der deutschen Litteratur*, § 22.

(2) *Acta sanctorum, Febr.*, t. III, p. 399.

reconnaissance à Dieu (1). *Kyrie eleison* était aussi devenu un cri de guerre, ainsi que le prouve le chant entonné par l'armée de l'empereur Henri II, lorsqu'il assiégea Creutznach, en 1003 (2). Enfin, jusqu'au douzième siècle, lorsque, dans les solennités de l'Église, le prêtre entonnait le *Te Deum*, le peuple répondait par l'exclamation *Kyrie eleison* (3). Quelquefois à cette exclamation latine s'adjoignaient, dans les chants, des paroles de la langue populaire : par exemple, lorsque Boleslas II, duc de Bohême, éleva Dethmar, Saxon de naissance, à l'évêché de Prague, en 973, le *Te Deum* ayant été entonné dans la cérémonie d'installation, le duc, avec tous les seigneurs du pays, chanta ces paroles :

Christe Kinâdo!
Kyrie eleison.
Unde die heiligen alle helfant uns!
Kyrie eleison.

Et le peuple répéta immédiatement le même chant avec enthousiasme (4). Des essais du même genre furent faits dans plusieurs parties de l'Allemagne : ils consistaient en chants religieux, dans la langue teutonique, ayant pour refrain *Kyrie eleison* et *Christe eleison*. De pareils chants n'étaient pas admis dans les églises ; mais ils se chantaient dans les réunions du peuple et dans les familles. Tel est un chant en l'honneur de l'apôtre saint Pierre, découvert par Docen, dans un manuscrit du neuvième siècle, à la bibliothèque de Freisingen, et rapporté par Hoffmann de Fallersleben (5). Nous croyons devoir reproduire ici ce curieux monument, vraisemblablement le plus ancien de ce genre :

Unsar trohtin hat farsalt
Sancte Petre giwalt,
Daz er mac ginerian
Ze imo dîngênten man.
Kyrie eleison, Christe eleison!

---

(1) *Dithmeri Chronicon, ed. Wagner.*, p. 78.
(2) *Ibid.*, p. 128.
(3) Mart. Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. I, p. 550.
(4) Voir la chronique de Cosmas de Prague dans la collection de Pertz, Script. XI, p. 50.
(5) *Fundgruben*, I Thiele, p. 1.
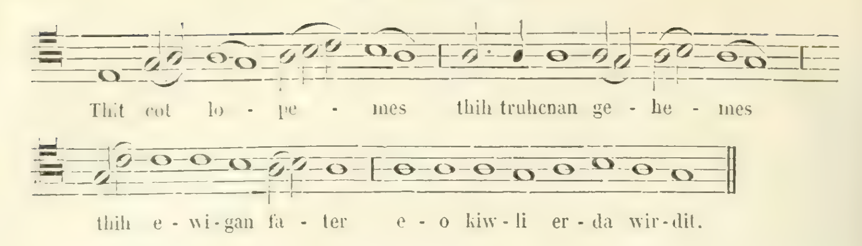
Er hapet ouh mit wortun
Himilriches portun,
Dar in mach er skerian
Den er wili nerian.
Kyrie eleison, Christe eleison!

Pittemes den gotes trut
Alla samant upar lut,
Daz er uns firtanen
Giwerdo ginaden,
Kyrie eleison, Christe eleison!

Ainsi qu'on le voit, ce chant est rhythmé et rimé; il est regrettable que nous n'en ayons pas la mélodie, qui se trouve peut-être en notation neumatique dans le manuscrit de Freisingen, que Docen n'aurait pas remarquée ou à laquelle il n'aurait pas attaché d'importance. Les traductions d'un certain nombre de chants latins, soit en teutonique ou haut allemand, soit en théotisque ou bas allemand, commencèrent vers la fin du onzième siècle et se continuèrent pendant les douzième et treizième siècles, époques où les croisades imprimèrent au sentiment chrétien des peuples occidentaux un accroissement remarquable de dévotion. La plupart de ces versions sont dues aux moines de l'ordre de Saint-Benoît qui, dans leurs relations avec les évêques et dans les conciles, avaient souvent plaidé la cause de la langue des peuples allemands, comme un moyen certain de progrès pour la foi. Les psaumes et les hymnes furent l'objet des premières traductions qui, toutefois, ne furent pas admises dans le service divin. On doit à Jacques Grimm la publication d'un recueil de vingt-six de ces hymnes (1), parmi lesquelles sont *Æternæ lucis conditor*, *Ad cœnam agni providi*, *Æterna Christi munera*, *Æterne rerum conditor* et *Te Deum*. Grimm remarque que la traduction théotisque de ce dernier chant est du douzième siècle. Nous avons essayé d'appliquer la mélodie du chant célèbre de l'Église à quelques strophes de cette traduction, et nous avons reconnu qu'elle s'y adapte bien, ainsi que le prouve la première, reproduite ici :

---

(1) *Ad auspicia professionis philosophiæ ordinariæ in Academia Georgia Augusta rite capienda, invitat Jacobus Grimm, etc., inest hymnorum veteris ecclesiæ XXVI, interpretatio theotisca nunc primum edita. Gottingæ,* 1830, in-4°.



Au douzième siècle appartient aussi un cantique à la Vierge Marie qui fut découvert dans un manuscrit de l'abbaye des bénédictins à Mölk (1) : la langue en est un peu moins ancienne que celle des hymnes publiées par Grimm. Ce cantique a quatorze strophes ou couplets dont le refrain est *Sancta Maria*. Nous en donnons la première strophe, pour que le lecteur puisse comparer sa forme avec celle du *Te Deum*. Le manuscrit d'où le cantique a été tiré ne contenait pas la mélodie : il est vraisemblable qu'il a été composé sur un chant d'église.
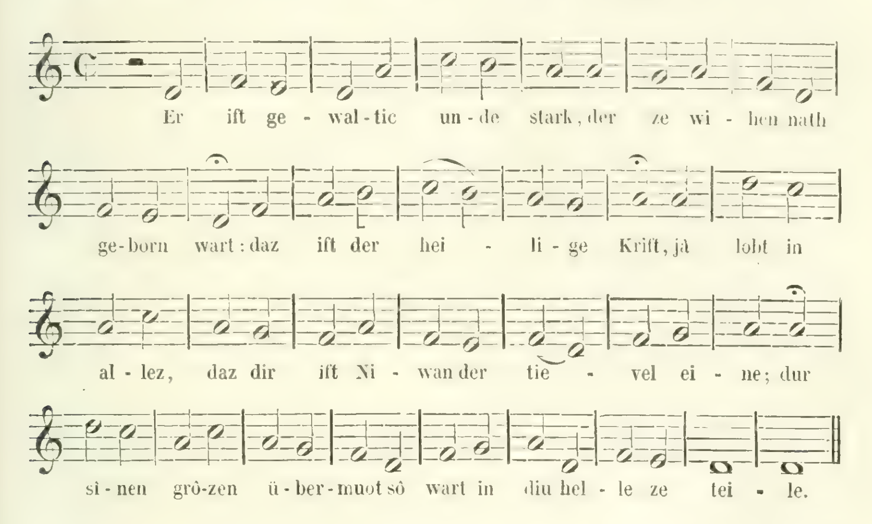
Aaron inin erde
Leit eine gerte
Diu gebar mandalon
Nuzze alsô edile
Die süezze hâst dû furebrâht
Muoter âne mannes rât,
Sancta Maria.

Dès le douzième siècle, on trouve des chants allemands de Noël (*Weinachtslieder*) semblables aux *noëls* de France et aux *christmas-carols* d'Angleterre : l'origine en est fort ancienne; quelques philologues allemands rattachent même la fête de la naissance de l'enfant Jésus (*Christkind*) et les chants par lesquels on la célèbre à d'anciens usages relatifs à la mythologie des peuples germaniques (2); cependant il est plus vraisemblable que l'institution de la fête populaire et la tradition des chants de Noël ont été transmis aux peuples de l'Allemagne par ceux dont la conversion au christianisme a précédé la leur

(1) Cette pièce a été imprimée pour la première fois dans le *Thesaurus anecdotorum novissimus* de Pez, t. I, part. 1, col. 415, 416. On la trouve aussi dans le livre de Hoffmann de Fallersleben, *Geschichte der deutschen Kirchenlieder*, 2e éd., p. 33-36.

(2) Le docteur Charles Weinhold, *Weinacht-Spiele und Leider auss Süddeutschland und Schlesien* (Grætz, 1853), p. 14-30. — J. Grimm, *Mythologie*, p. 280 et suiv. — Meier, *Sagen aus Schwaben*, p. 140-142. — Kuhn et Schwarz, *Norddeutsche Sagen*, p. 270 et suiv.

de plusieurs siècles, car des chants de même espèce, en langue latine, remontent aux premiers siècles de notre ère chez les Gallo-Romains. Un chant de Noël du douzième siècle, qui se trouve dans le recueil des poésies des *Minnesinger* (1), et que Hoffmann de Fallersleben a reproduit, est aussi contenu dans un recueil d'antiennes et de chants divers en ancien haut allemand, notés en neumes saxons, manuscrit du commencement du XIIIe siècle, de notre bibliothèque; nous en donnons ici la traduction en notation moderne :



Pour trouver un plus grand développement du chant en Allemagne, dans le moyen âge, il faut entrer dans le treizième siècle, où l'Europe, transformée par le mouvement des croisades, depuis les dernières années du onzième, vit commencer l'ère de la civilisation et le règne de la poésie et des arts, succédant à celui de la violence et du brigandage. Cette époque sera abordée dans notre cinquième volume, lorsque nous y traiterons des travaux des troubadours, des trouvères et des Minnesinger.

Des instruments de musique qui furent en usage chez les anciens peuples germaniques, antérieurement au treizième siècle, on sait peu de chose, aucun monument n'ayant été découvert jusqu'à ce jour

---

(1) *Minnesinger. Deutsche Liederdichter des* 12, 13 *unds* 14 *Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften, etc., gesammelt und berichtigt von Frid. Heinr. von der Hagen;* Leipsick, 1838, 2er Theil, p. 376.

duquel on puisse tirer quelque renseignement utile concernant les formes de ces organes sonores. Le plus ancien auteur qui ait donné quelques indications sur ce sujet est Notker, surnommé *Labeo*, c'est-à-dire *aux grosses lèvres*, savant moine de Saint-Gall, qui, né vers le milieu du dixième siècle, mourut le 29 juin 1022, et qui, conséquemment, vécut un peu plus d'un siècle après Notker *le Bègue*, de la même abbaye. Parmi le grand nombre d'ouvrages et de traductions de ce moine, se trouve un petit traité de musique en langue théotisque ou tudesque, divisé en quatre chapitres. Dans le premier, où il est traité des degrés diatoniques de la gamme, l'auteur cite la lyre, montée de sept cordes, et la *rote* ou le psaltérion, qui en a le même nombre [*Fóne diu (siben unisela) sint andero lirum, unde anderó rótum io siben sietin*] (1). Une partie du contenu de ce petit ouvrage de Notker n'étant qu'un extrait de celui de Martianus Capella, on ne peut savoir s'il s'agit de la lyre comme d'un instrument en usage alors en Suisse et en Allemagne, ou si c'est la lyre des Grecs, citée pour le nombre de ses cordes. Quant à la *rote*, nous avons déjà établi que ce fut un psaltérion du moyen âge, dont le nom indiquait la forme arrondie du corps sonore. Au surplus, nous voyons dans la vie de Notker le Bègue, lequel vivait dans la seconde moitié du neuvième siècle, qu'on accompagnait alors la voix par le psaltérion ou rote, *per psalterium seu rotam* (2). Enfin, pour en finir sur ce sujet qui a donné lieu à une multitude d'erreurs dans ces derniers temps, nous invoquerons le témoignage de saint Boniface, apôtre de l'Allemagne et archevêque de Mayence, qui vécut dans le huitième siècle. Dans sa quatre-vingt-dix-neuvième lettre, il dit en propres termes : « Je me réjouis d'avoir un cithariste qui puisse jouer de la cithare que « nous appelons *rotte* ». [*Delectat me quoque citharistam habere qui possit citharisare in cithara, quam nos appellamus rottæ* (sic)]. Cette cithare n'est pas l'instrument antique des Grecs et des Romains, qui ne fut pas connue dans la Germanie, mais la lyre teutonique, autrement dit le *psaltérion*, suivant les expressions de Notker. On voit aussi, au même passage, qu'il existait alors des instruments à vent dans les mêmes contrées, *pneumata inventa dulciora sunt*. Les poésies de Galfrid, moine de la Souabe qui vécut vers la fin du XIe siècle,

(1) Gerbert, *Script. ecclesiast. de Musica*, etc., t. I, p. 96.
(2) Goldast, *Rerum alamanicarum scriptores aliquot vetusti*, P. I, p. 287.

fournissent une liste plus étendue des instruments de cette époque ; on y voit citer les cymbales creusées, l'harmonieuse cornemuse, la douce flûte, la guitare invitant au sommeil et la joyeuse viole, *cymbala præcava, concors symphonia, dulcis fistula, somniferæ citharæ, vitulæque jocosæ.*

La harpe fut un instrument des anciens peuples germaniques : cependant on n'a la certitude de son existence que dans les contrées de l'Allemagne les plus voisines de la Scandinavie. Les Saxons, qui sortirent du Holstein au sixième siècle pour se fixer dans l'île de Bretagne, y introduisirent cet instrument, qui était petit et portatif. La harpe saxenne était entièrement différente des lourdes et massives harpes de l'Irlande et de l'Écosse.

Le quatrième chapitre du petit traité de musique de Notker *Labeo* a pour objet la mesure des tuyaux d'orgue, ce qui prouve que cet instrument, alors petit et portatif, était en usage dans la Suisse et en Allemagne. Cette indication est d'ailleurs confirmée par un passage de la vie de Notker le Bègue : *Jubilus autem, id est neuma* (pneuma), *quem quidam in organis jubilant, plausum victorum lætantium commendat* (1). Suivant le texte de Notker, la plus grande extension des orgues allemandes de cette époque était de quinze à seize notes dia toniques, c'est-à-dire environ deux octaves.

Tels sont les renseignements sommaires que nous avons pu recueillir chez les plus anciens écrivains allemands sur les instruments de leur temps; renseignements insuffisants au point de vue de l'histoire de l'art, mais qui, toutefois, ne sont pas sans intérêt, si on les considère comme l'indication positive de la situation des peuples germaniques, dans la culture de la musique, jusqu'au douzième siècle.

CHAPITRE TROISIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES SCANDINAVES AU MOYEN AGE.

Les Goths du nord de l'Europe ou Scandinaves ne doivent pas être confondus avec ceux des rives du Pont-Euxin, qui anéantirent

(1) Goldast, *loc. cit.*

la puissance romaine. Quoique les uns et les autres fussent Scythes d'origine, leurs invasions en Europe ne sont pas de la même époque : sans aucun doute la plus ancienne fut celle des Goths qui s'établirent d'abord sur les bords de la Baltique et s'étendirent ensuite jusqu'en Islande. Nous disons qu'elle fut la plus ancienne, parce qu'elle est antéhistorique et qu'elle n'a laissé aucune trace ni dans les souvenirs de la nation scandinave ni dans ceux des autres peuples : parmi les descendants de ces Scandinaves, les hommes les plus savants n'ont pas hésité à les considérer comme autochthones dans le pays qu'ils habitaient. Quant aux historiens qui les font venir d'Asie, sous la conduite de leur chef Odin, un siècle seulement avant l'ère chrétienne, leur opinion n'est pas admissible, car ce grand mouvement n'aurait pu s'opérer alors sans que les Grecs asiatiques en fussent informés : il en serait resté quelque trace historique.

Quoi qu'il en soit, ce n'est que vers le huitième siècle qu'apparaissent les Scandinaves dans l'histoire européenne, sous le nom de *Northmanns* ou *Normands*. Guerriers farouches, cruels, indomptables, ils ravagèrent à plusieurs reprises la France, l'Angleterre, la Belgique, l'Italie, et, pendant près de trois cents ans, ils furent l'effroi des populations de ces contrées. Aussi éminemment poëtes et chanteurs que barbares, ils ont mis dans leurs chants une hardiesse d'idées, une énergie de sentiments, une richesse d'imagination, dont on est frappé, même dans des traductions toujours très-inférieures aux textes originaux. Non moins vaillants qu'inspirés, leurs *scaldes* faisaient tour à tour résonner la harpe, en chantant la louange des héros, ou se précipitaient dans les combats et frappaient les ennemis de la lance et de l'épée. Comme chez les Grecs, la mythologie est le principe religieux chez les Scandinaves : Odin, leur premier chef, est devenu leur Jupiter et le père des autres dieux. Il a la toute-puissance, la science universelle, l'héroïsme suprême. Thor, son fils, est le dieu de la force : armé d'un marteau terrible, il est l'Hercule des Scandinaves, terrasse les géants dans leur guerre contre les dieux et entasse sur eux les montagnes de basalte qui forment ses colonnes sur le Sund. Baldor, ou Baldur, son frère, est l'Apollon de cette mythologie : c'est lui qui inspire le courage aux guerriers et qui exalte l'imagination des poëtes. Tyr est le dieu de la guerre, et Freya, fille et femme d'Odin, est la déesse de l'amour. Elle est représentée par l'étoile du soir; le vendredi, qui lui est consacré, est appelé en

norwégien *fréadag* : c'est le *friday* des Anglais et le *freitag* des Allemands. Le *Valhalla* est le séjour des dieux dans les nuages : c'est là qu'Odin, entouré des *Ases*, divinités secondaires, reçoit les ombres des héros morts dans les combats et les comble d'honneurs. Les poëmes scandinaves sont remplis d'allusions à ces mythes.

Le recueil de ces poëmes les plus anciens est appelé l'*Edda* : on attribue généralement à Sæmund Sigfusson, né vers 1054 et mort en 1135, la réunion de ces vieux monuments puisés dans les chants traditionnels du peuple. Cependant leur authenticité a été contestée : certains critiques ont considéré l'*Edda* comme une production de Sæmund ou de quelque autre scalde moins ancien. Cette opinion est puissamment contredite par les travaux de l'historien islandais Snorri, ou Snorro Sturleson, qui mourut en 1241, et qui a constaté dans le *Snorro-Edda* ou *Système de la mythologie scandinave* (1), et surtout au commencement de *Sagas* intitulées *Heimskeingla* (2), que ces poëmes et récits sont tirés des traditions poétiques du pays. Saxo le grammairien, historien du douzième siècle, mort en 1204, déclare aussi, dans son Histoire du Danemark, qu'elle est tirée en grande partie des chansons populaires et des *sagas* islandaises. Il y a d'ailleurs des faits résultant des travaux mêmes de Sæmund qui démontrent l'authenticité des poëmes recueillis dans l'Edda : ainsi, des lacunes considérables interrompent la liaison des événements; la perte de plusieurs poëmes a laissé les autres sans commencement, sans suite et sans fin. Sæmund n'ignorait pas qu'ils avaient existé, puisqu'ils sont textuellement cités dans ceux qui ont été recueillis, mais il s'est soumis à l'impossibilité de les retrouver et n'a point essayé de combler les vides. Leur perte, déjà ancienne à l'époque de son travail, provenait d'efforts faits, depuis plus d'un siècle, par les missionnaires chrétiens, les prêtres et les moines, pour effacer dans la population scandinave les idées et les souvenirs du paganisme.

Les poëmes réunis dans l'*Edda* sont au nombre de trente-six : tous furent chantés par le peuple et gravés dans sa mémoire. Les uns sont purement mythiques; d'autres sont prophétiques ; il en est qui mêlent la morale à la mythologie : de ceux-là, le plus célèbre est

---

(1) Snorri Sturlæ filii *Historia regum Norwegiæ; islandice, danice et latine.* Hauniæ, 1777-83 et 1813-26, 6 vol. in-fol.

(2) Saxo Grammaticus : *Historiæ danicæ lib. XVI. Recensuit et commentariis illustravit P. E. Müller.* Hafniæ, 1839-1858, 1 vol. gr. in-8°.

l'*Hava-mal;* enfin le plus grand nombre, parmi les poëmes de l'Edda, se compose de sujets mythico-historiques. Outre ces monuments du génie scandinave, il existe une grande quantité de *sagas* ou récits poétiques composés par les *scaldes*, poëtes-musiciens attachés aux rois et princes danois, suédois, norwégiens et islandais. Les noms de ces scaldes, connus comme auteurs de *sagas*, ou de simples fragments échappés aux ravages du temps, sont au nombre de plus de deux cents. Plusieurs recueils de ces sagas ont été publiés dans la langue originale (1); on en a fait aussi des traductions latines (2).

On se demande comment cette race scandinave, impitoyable dans ses dévastations, avide de butin et de carnage, a pu joindre le génie poétique et le goût passionné pour la musique à tant de barbarie. Cependant ces féroces guerriers se montraient pleins de dévouement pour leur famille; ils étaient bons fils, tendres époux et soigneux du bonheur de leurs enfants. L'Edda renferme des morceaux d'une singulière délicatesse de sentiment mêlée à des idées de sortilége et d'influence funeste des génies malfaisants. L'évocation de Groa par son fils, qui termine les livres religieux de ce recueil de poésies mythologiques, nous en offre un exemple remarquable dans lequel la naïveté de la forme ajoute à l'intérêt touchant de la scène. Nous en empruntons la traduction au *Tableau de la littérature du Nord au moyen âge*, de M. Eichhoff (3).

Groa est morte : elle a laissé un fils qui, dans la crainte que lui inspire l'avenir, vient la nuit au tombeau de sa mère pour lui demander ses conseils.

LE FILS.

« Réveille-toi, ô Groa, réveille-toi, tendre mère! C'est ton fils qui t'appelle aux « portes du sépulcre; enseigne-lui la route de la vie. »

LA MÈRE.

« Que veux-tu de moi, ô mon unique enfant? Quelle peine t'accable pour m'ap- « peler ainsi du sein de cette poussière où je dors oubliée? »

---

(1) *Saga bibliothek, med Anmærkningar*, af P. E. Muller. Copenhague, 1817, 3 vol. in-8°. — *Fornenenna Sogur*, etc. (Sagas des anciens, publiées d'après d'anciens manuscrits par la Société des antiquaires du Nord, en islandais). Copenhague, 1826 et ann. suiv. 12 vol. in-8°. — *Fornaldar Sogur Nordrianda, af C. C. Rafn*. Copenhague, 1829-1830, 3 vol. in-8°.

(2) *Scripta historica Islandorum de gestis veterum Borealium*. Copenhague, 1828-1833.

(3) P. 78-80.

LE FILS.

« Prononce pour moi un mot magique! Épouse de mon père, fais connaître à « ton fils ce que personne n'apprend avant l'heure du trépas. »

LA MÈRE.

« Longue sera ta route, longues sont les peines des hommes. Il se peut que tes « souhaits s'accomplissent, mais la destinée est incertaine. »

LE FILS.

« Chante-moi des chants secourables, ma mère, protége ton fils! Je crains de « m'égarer dans les sentiers de la vie, car mon âge est faible et sans défense. »

LA MÈRE.

« Je te donne pour premier vœu celui que Rane, l'eau, reçut de Rinda, la terre : « Tout fardeau qui te sera trop lourd, rejette-le et sache t'aider toi-même.

« Voici mon second vœu : Quand tu suivras tristement ta route, que l'image « d'Urde t'environne; que le passé réjouisse tes regards.

« Voici mon troisième vœu : Quand les torrents menaceront ta vie, quand, gon- « flés, bouillonnants, ils rouleront à l'abîme, qu'ils s'arrêtent sans force devant toi.

« Voici mon quatrième vœu : Quand des ennemis cachés dans la forêt seront « prêts à s'élancer sur toi, que leur fureur s'apaise à ta vue, que leur haine se « change en amitié.

« Voici mon cinquième vœu : Quand tes mains seront chargées de chaînes, « qu'un feu secourable entoure tes membres, que les fers dissous se détachent et « tombent de tes mains et de tes pieds.

« Voici mon sixième vœu : Quand tu vogueras sur la mer furieuse, que les vents « et les flots s'apaisent devant ta barque et t'assurent une heureuse traversée.

« Voici mon septième vœu : Quand la neige t'enveloppera au sommet des mon- « tagnes, que le froid glacial ne saisisse pas tes membres, que ton corps résiste à « ses atteintes.

« Voici mon huitième vœu : Quand la nuit te surprendra dans une route téné- « breuse, que la chrétienne funeste ne te jette pas de sort.

« Voici mon neuvième vœu : Quand tu discuteras avec un Iote armé, que du sein « de Mimar, du vieux saga, te soient données des paroles secourables.

« Poursuis ainsi ton chemin sans craindre aucun désastre ; le malheur ne peut « plus t'atteindre ; car c'est appuyée sur le rocher des âges que je t'ai consacré ces « vœux.

« Va maintenant, ô mon fils ; que les paroles de ta mère restent gravées au « fond de ton cœur! si tu y penses toujours, ta vie sera heureuse. »

On se sent ému, à la lecture de cette poésie simple et naïve, par la belle idée de la tendresse maternelle persistant au-delà du tombeau et veillant encore sur le sort de l'enfant. On y voit que tout se chantait chez les vieux peuples du Nord et qu'ils croyaient à l'effi-

cacité de certains chants contre la mauvaise fortune. *Chante-moi des chants secourables*, dit le fils de Groa, et l'ombre de la mère satisfait à ce désir ; car les neuf vœux sont autant de couplets d'une chanson. Les premiers mots de chacun de ces couplets, *Voici mon... vœu*, en sont le refrain. Le huitième, où la mère parle du sort que pourrait jeter *la chrétienne funeste*, prouve que ce chant remonte au temps de la lutte du christianisme avec l'ancienne religion des Scandinaves, c'est-à-dire au neuvième siècle.

Au nombre des *sagas* se trouvent des chants de guerre dont le plus célèbre est celui de Ragnar Lodbrok, l'un des chefs de ces pirates normands qui, pendant près de trois siècles, furent l'effroi d'une grande partie de l'Europe. Fils de Sigurd Hring, qui régna sur le Danemark et la Suède, il ne recueillit point l'héritage paternel. Dépossédé par de puissants compétiteurs, il se créa une autre royauté sur la mer, affrontant la tempête sur de frêles barques, montrant une activité infatigable dans toutes ses entreprises, et y déployant autant de courage que de férocité. Après avoir été longtemps victorieux, il fut vaincu dans le Northumberland et y trouva la mort. L'époque des triomphes de Ragnar Lodbrok paraît avoir été le milieu du neuvième siècle, suivant une ancienne chronique anglo-normande, d'après laquelle lui et trois de ses fils auraient remonté la Seine, en 845, et tenté d'incendier Paris, sous le règne de Charles le Chauve (1). Sa dernière tentative contre Ella, l'un des rois de Northumbrie, ayant échoué, il fut pris et enfermé dans une tour remplie de serpents et de vipères dont les morsures lui donnèrent la mort. Au milieu de ses affreuses souffrances, il entonna, dit-on, le chant de guerre avec lequel il animait le courage de ses compagnons dans les combats (2). Suivant la tradition islandaise, les der-
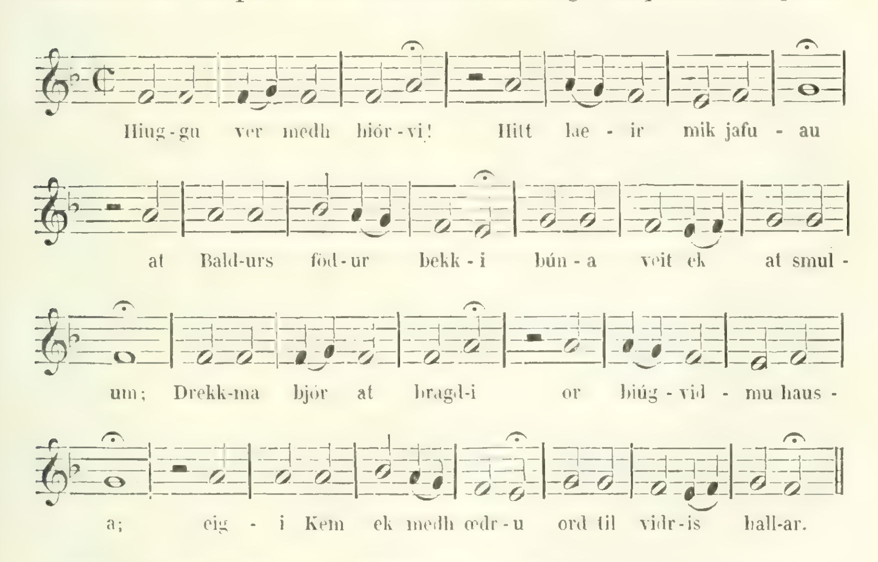
---

(1)
Cil Lothebroc e ses treiz fiz
Furent de tute gent haiz ;
Kar uthlages furent en mer ;
Unques ne fuierent de rober.
Tuz jurs vesquirent de rapine ;
Tere ne cuntree veisine
Nest pres d'els, ou ils a la run
N'eusent feit invasion.

Suivant d'autres traditions du nord, *Sigurd Hring* serait mort en 748, et les exploits de Ragnar Lodbrok devraient être reportés au huitième siècle (Legis, *Fundgruben des alten Nordens*, Leipsick, 1829, t. I, p. 147).

(2) P. E. Müller, *Sagabibliothek*, t. II, p. 479-80.

nières strophes où se peint son horrible agonie furent ajoutées par sa seconde femme *Kraka* qui les chantait à ses fils pour les exciter à venger leur père : de là vient que ce chant de victoire et de mort est connu sous le titre de *Krakumal*. C'est sous ce même titre qu'il a été publié par Rafn (1). Gustave Thormod Legis en a donné une traduction allemande, dans son beau travail sur les runes et les anciennes poésies scandinaves (2), et MM. Edélestand du Méril (3) et Eichhoff (4) en ont fait des versions françaises. On doit aussi à M. Legis la reproduction de la mélodie originale du *Krakumal*, laquelle a été découverte par le savant Nyerup dans un manuscrit norwégien du quatorzième siècle. Voici cet ancien monument du chant des scaldes. Les paroles sont celles de la vingt-cinquième strophe.



Chacune des vingt-huit premières strophes commence par ce vers : *Hiuggu ver medh hiorvi !* « Nous avons combattu avec l'épée ! » Reproduire ici toutes ces strophes serait sortir de notre sujet ; nous nous bornerons à en rapporter quelques-unes, afin de faire saisir par les lecteurs le caractère de ce chant remarquable.

(1) Copenhague, 1826.
(2) *Fundgruben des alten Nordens,* Leipsick, 1829, t. I, p. 150-159.
(3) *Histoire de la poésie secondaire. Prolégomènes.* Paris, 1839, p. 141-115.
(4) Ouvrage cité, p. 153-160.

« Nous avons combattu avec l'épée ! Il n'y a pas beaucoup d'années que nous sommes allés combattre un énorme serpent dans la terre des Goths; Thora (1) fut mon salaire, et les guerriers m'appelèrent *Lodbrock*, en souvenir de ma victoire. Je triomphais alors, l'acier luisant de mon glaive frappa le dragon de plusieurs blessures mortelles. »

« Nous avons combattu avec l'épée ! J'étais jeune encore quand, à l'Orient, dans le détroit d'Eirar, nous avons créé un fleuve de sang pour les loups et convié l'oiseau aux pieds jaunes à un large banquet de cadavres; la mer était rouge comme une blessure qui vient de s'ouvrir, et les corbeaux nageaient dans le sang. »

. . . .

. . . .

« Nous avons combattu avec l'épée ! Cela me réjouit l'âme que le père de Baldus m'ait préparé un banc dans la salle de banquet; bientôt nous boirons la bière dans le crâne de nos ennemis; le héros ne déplore point sa mort dans le palais du père des mondes; il n'arrive point à la porte d'Odin avec des paroles de désespoir à la bouche. »

« Nous avons combattu avec l'épée ! Bientôt les armes acérées des fils d'Aslaug (2) recommenceraient de sanglantes batailles s'ils savaient quels tourments me déchirent quand ces mille serpents enfoncent leurs dards empoisonnés dans mes chairs. La mère que j'ai donnée à mes fils leur a transmis un noble cœur. »

« Nous avons combattu avec l'épée ! La mort s'approche; la morsure des vipères a été mortelle, je sens leurs dents au fond de ma poitrine. Bientôt, j'espère, le glaive me vengera dans le sang d'Ella; mes fils pâliront à la nouvelle de ma mort; la colère leur rougira le visage; d'aussi hardis guerriers ne prendront point de repos avait de m'avoir vengé. »

« Nous avons combattu avec l'épée ! Cinquante et une fois j'ai planté ma bannière sur le chant de bataille; au sortir de l'enfance, j'appris à rougir ma lance; jamais je n'ai craint que les guerriers trouvassent un chef plus vaillant. Maintenant les Ases m'invitent à leurs banquets, ma mort n'est pas à plaindre. »

« Il faut finir : voici les Dysir qu'Odin m'envoie pour me conduire à son palais; joyeux, je m'en vais avec les Ases boire l'hydromel à la place d'honneur; les heures de ma vie sont écoulées, et mon sourire brave la mort; les heures de ma vie sont écoulées, et mon sourire brave la mort (3). »

Les recherches d'Arwidsson, pour sa grande collection de chants populaires de la Suède (4), lui ont fait découvrir, dans les manus-
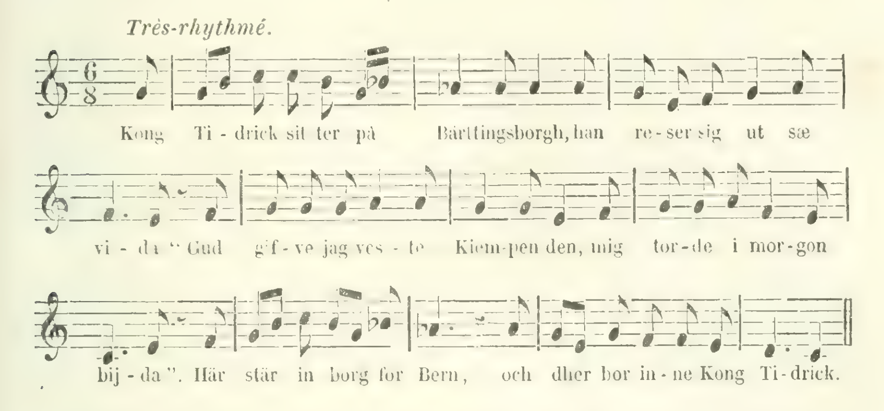
---

(1) Sa première femme, fille de Herrauth, roi de Suède.

(2) *Asloga* ou *Kraka*, seconde femme de Rynar Lodbrok.
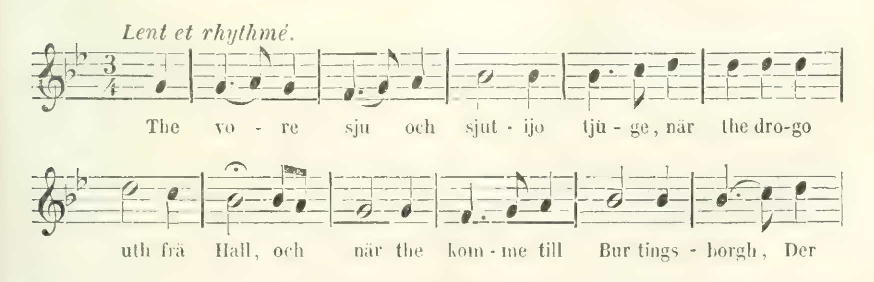
(3) Cette répétition est dans l'original. Nous avons suivi la traduction de M. du Méril.

(4) *Svenska Fornsånger. En samling af Kämpavisor, Folkvisor, Lekar och Dansar, samt Barn-och Vall-Sangar. Utgifne af Adolf Iwar Arwidson.* Stockholm, 1831, 3 vol. in-8°.
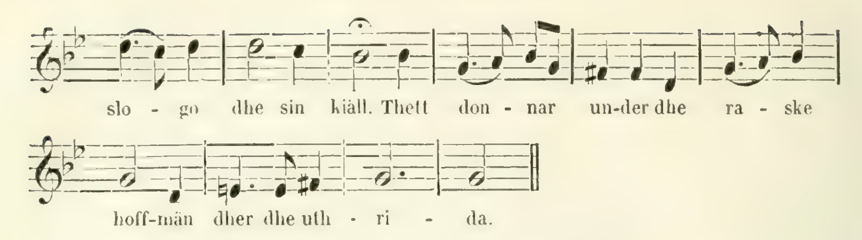
crits de Stokholm et d'Upsal, des chants de guerre et autres dont les mélodies remontent jusqu'aux temps mythologiques des Scandinaves. Dans ce nombre se trouve le chant du *Combat de Widrick Werlandson contre le géant Högban*. La poésie de ce chant a été publiée par Nyerup (1) et par Grimm (2). L'originalité de sa mélodie résulte de la tonalité, qui est un mélange des modes majeur et mineur d'un même ton, comme on voit ici. Ce chant est d'origine danoise.



Un autre chant, pris parmi les *sagas*, se trouve dans le recueil d'Arwidson : il a pour titre *De tolf starke kämpar* (Les douze robustes guerriers) ; c'est tout un poëme composé de cinquante et une strophes. L'éditeur en a découvert la poésie, accompagnée de la mélodie, dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Stockholm, coté W B. La tonalité de cette mélodie participe du second mode du plain-chant transposé, dans sa première partie, et du ton de *sol* mineur dans la deuxième. Ce chant, d'origine danoise, est ici reproduit :
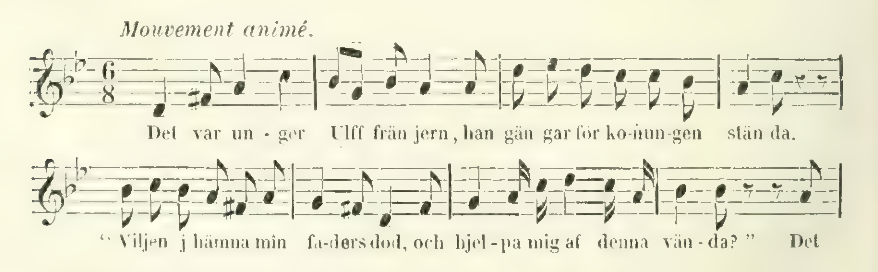


(1) *Udvalgt Danske Viser*, t. I, p. 25.
(2) *Altdanische Heldenlieder*, etc., p. 17.
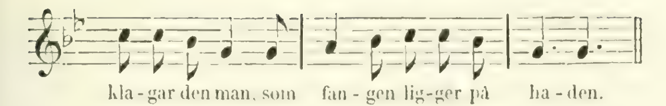


Les anciens chants scandinaves se distinguent de ceux des autres nations ou par la variété de tonalité qui résulte de ce que le demi-ton est quelquefois absent dans une partie de la mélodie et reparaît dans une autre ; ou par le rhythme des phrases qui, dans la première partie du chant, est toujours régulier et cesse de l'être dans la seconde ; ou, enfin, par le caractère qui, bien souvent en mode mineur, se diversifie par le mouvement, le rhythme et la forme libre. Ne pouvant rapporter ici toutes les anciennes mélodies conservées par la tradition, nous croyons néanmoins devoir mettre sous les yeux du lecteur un des chants de sagas les plus anciens et qui appartient vraisemblablement à la fin du onzième siècle ou au plus tard au douzième, le guerrier Vidrik Verlandsson en étant encore le héros. Ce chant, dont la poésie n'a pas moins de cinquante-six strophes, a pour titre *Ulf frän Jern* (Le loup de Bern). Nyerup en a publié le texte (1), avec le titre *Vidrik Verlandsson og Ulf van Jern*, et Grimm en a donné la traduction allemande sous celui de *Wolf von Bern* (2). La mélodie de ce chant se trouve dans le manuscrit W B de la Bibliothèque royale de Stockholm, ainsi que dans un très-ancien recueil de l'université d'Upsal (3). Nous le transcrivons en notation moderne.

Mouvement animé.



(1) *Udvalgt Danske Viser fra middelaldiren*, p. 73.
(2) *Altdanische Heldenlieder*, p. 44.
(3) Arwidson, ouvrage cité, t. I, p. 49.



La comparaison de ces chants scandinaves des temps anciens avec ceux des autres races démontre que le sentiment musical y est plus accentué, plus profond et plus riche. Les gammes y sont plus complètes; les rhythmes offrent plus de variété et les formes ont plus de fantaisie. On y remarque, d'ailleurs, un certain instinct d'harmonie qui se manifeste par la succession des intervalles mélodiques : cet instinct semble appartenir aux populations des contrées septentrionales plus qu'aux autres, sans qu'on en puisse déterminer la cause morale : les phrénologues ont cru la découvrir dans certaines protubérances des crânes germaniques et scandinaves. Quoi qu'il en soit, il est un fait déjà signalé par nous et sur lequel nous reviendrons dans le cinquième volume de notre Histoire, à savoir que c'est après les invasions des peuples du Nord dans le reste de l'Europe, qu'on aperçoit les premiers et informes essais d'harmonie dans la musique.

Un seul instrument, la harpe, *harpu* en islandais, *harpa* en nordisque ou danois, paraît avoir été en usage chez les Scandinaves pour l'accompagnement du chant : c'est, du moins, le seul qui soit mentionné dans les poésies antiques comme ayant été dans la main des scaldes. Nous n'avons pas connaissance de l'existence de monuments, dans les antiquités du Nord, où soit représentée cette harpe d'origine gothique : ni les monnaies recueillies dans les cabinets des numismates, ni les espèces d'amulettes ou de parures en or, sous forme de médailles appelées *bractéates*, lesquelles ont été trouvées en si grand nombre en Danemark et en Suède, n'offrent la figure de la harpe scaldique. On ignorerait donc quelles furent sa forme et ses dimensions, si on ne la retrouvait parmi les antiquités anglo-saxonnes et dans les comtés de l'Angleterre où s'établirent les Danois au dixième siècle. Or, on a vu, au premier chapitre de ce onzième livre, que les harpes anglo-saxonnes et danoises étaient petites et portatives, leur plus grande longueur ne dépassant pas un mètre trente-trois centimètres; on a vu aussi qu'elles étaient montées de onze ou de treize cordes.

Déjà avancés dans l'industrie, dès l'âge de bronze, les Scandinaves

se montrent très-habiles métallurgistes dans leurs produits de cette époque trouvés, en grande partie, dans les tourbières du Danemark et de la Suède. La Société royale des antiquaires du Nord, qui a son siége à Copenhague, a publié un beau recueil de monuments de cet âge reculé (1), et le savant M. Rafn en a rédigé le texte explicatif. Parmi les diverses catégories de ces monuments se trouvent plusieurs grands cors de guerre en bronze, dont le nom était *lüdr*. Ils sont d'une belle conservation. Nous en reproduisons ici les figures d'après celles de l'*Atlas d'archéologie* de la Société royale de Copenhague :

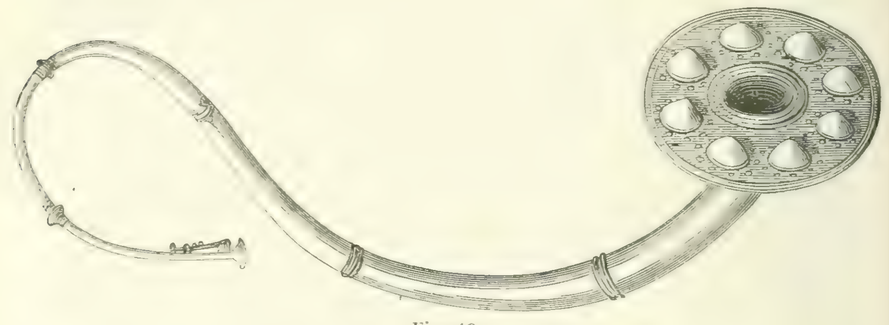


Fig. 19.

Le développement du tube du premier cor (fig. 19) est de cinq pieds trois pouces : son pavillon est terminé par une plaque de dix pouces de diamètre, ayant dans sa circonférence huit bosses fondues avec la pièce, mais qui semblent avoir été repoussées et entre lesquelles sont figurés des ornements annulaires et concentriques. L'embouchure est bien faite ; au-dessous se trouvent des ornements également en bronze, lesquels sont surpendus et jouent librement. Six cors semblables ont été trouvés dans le même lieu : l'un d'eux a six pieds, depuis son embouchure jusqu'au pavillon. Sa note la plus grave répond vraisemblablement à [note] de notre diapason actuel. Le second cor (fig. 20) a cinq pieds ; la plaque de son pavillon a huit pouces de diamètre. Son embouchure est aussi fort bien faite. Cet instrument a été trouvé en 1809 dans une tourbière de l'île de

(1) *Atlas de l'Archéologie du Nord représentant des échantillons de l'âge de bronze et de l'âge de fer.* Copenhague, 1857, in-fol.

Fionie, à côté d'un autre semblable auquel était attachée une longue chaîne de bronze, qui servait à le porter suspendu. Des fragments

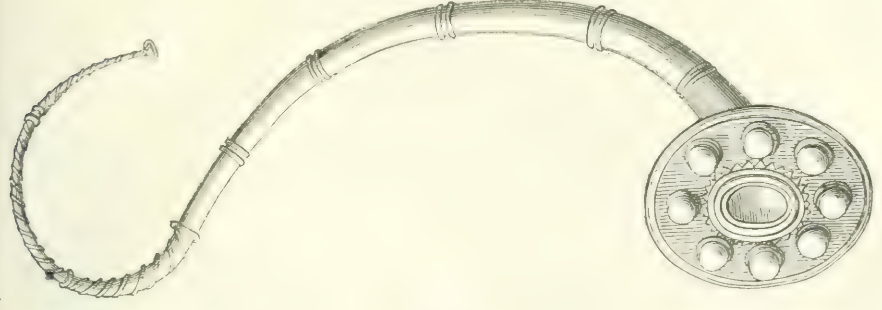


Fig. 20.

de cors, qui ont été trouvés également dans des tourbières, font voir que les tubes de ces instruments étaient formés de pièces qui s'emboîtaient les unes dans les autres comme les divers tons de nos anciens cors d'orchestres, par lesquels on modifiait la longueur du tube sonore (v. la fig. 21). La forme des cors scandinaves démontre

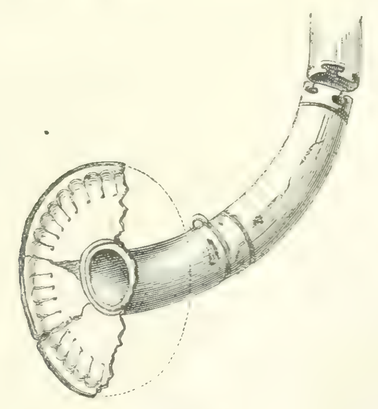


Fig. 21.

que ceux qui en jouaient tenaient le pavillon au-dessus de leur tête.

Les cors détériorés offrent des singularités remarquables ; dans la description qu'il en fait, M. Rafn s'exprime en ces termes : « On voit « que l'un des cors a été réparé dans l'antiquité, par le moyen « d'une boîte en bronze qu'on y a emboîtée, et il est évident que ces « cors ont été plus ou moins endommagés quand ils ont été dé- « posés à l'endroit où on les a trouvés. Il ne faut pourtant pas

« compter au nombre de tels dégâts les trous percés en plusieurs « endroits, comme il paraît, avec dessein, et qui ont probablement « servi d'ouïes ou de trous phoniques, quoiqu'on n'en trouve dans « aucun autre cor découvert jusqu'à présent. » Il serait intéressant que quelque facteur habile d'instruments métalliques se chargeât de l'examen et de l'analyse de ces cors, qui paraissent présenter des faits extraordinaires relativement à leur grande antiquité. La boîte de bronze ajustée à l'un des instruments pourrait faire croire à un procédé d'écho; quant aux trous percés sur le tube d'un autre de ces instruments, faut-il croire que le principe de la construction des cornets qui apparaissent avec des gammes complètes à la fin du moyen âge, avait été découvert par les hommes du Nord, quinze ou vingt siècles plus tôt? Ce problème sera peut-être résolu quelque jour.

Deux autres objets non moins dignes d'intérêt figurent parmi les antiquités septentrionales : nous voulons parler de deux cornets d'or massif qui furent trouvés en Danemark dans les dix-septième et dix-huitième siècles. Les anecdotes qui les concernent sont rapportées de la manière suivante. Le 20 juillet 1639, une pauvre ouvrière, nommée Kirstine Svensdatter, marchant pieds nus dans un chemin près du village de Gallehus, à la limite nord-ouest du duché de Sleswig, heurta du pied contre un objet qu'elle prit pour la racine d'une souche sortant de terre. Quelques jours après, le hasard la ramena au même endroit où, pour la seconde fois, elle se heurta contre le même obstacle. L'examinant alors, elle vit que ce n'était pas une racine, mais une pièce de métal. L'ayant déterrée avec quelque peine, elle reconnut que l'objet était un cornet de chasse rempli de terre. De retour dans sa chaumière, elle nettoya le cornet et se mit à le polir, persuadée que le métal était du cuivre. Cependant son éclat ayant fait naître quelque doute dans son esprit, elle se rendit à Tönder, petite ville des environs et fit essayer par un orfévre un anneau qui s'était détaché du cornet : elle apprit alors avec étonnement que cet objet était de l'or le plus fin. Or, le poids du cornet était de six livres six onces et demi. Dès que cette jeune fille fut informée de l'importance de sa trouvaille, elle remit l'instrument entre les mains du bailli de Tönder, qui l'envoya au grand bailli de Ribe, chef-lieu du bailliage. Celui-ci fit aussitôt faire des fouilles dans l'endroit où la découverte avait eu lieu, mais ses recherches furent

sans résultat. Le roi Christian IV ayant été informé de cette aventure, demanda le cornet dont il admira la beauté; il récompensa la jeune Kirstine et fit cadeau de l'antique monument au prince royal.

Près d'un siècle plus tard, le 21 avril 1734, un pauvre paysan, nommé Jerch Lassen, creusant la terre près de sa chaumière et à quelques pas de l'endroit où avait été découvert le cornet de Kirstine Svensdalter, trouva, à la profondeur d'environ trois pieds, un autre cornet d'or, dans une position parallèle à la surface du sol : il était tronqué du côté de l'embouchure; toutefois, ses dimensions étant plus fortes que celles du premier cornet, son poids était plus considérable. Après que Lassen eut nettoyé sa trouvaille, il la porta à Tönder et fit faire l'essai du métal par un orfévre qui reconnut que c'était de l'or le plus pur. Instruit de la valeur de l'objet qu'il avait trouvé, le paysan le remit entre les mains du comte Othon Diderik Schak, propriétaire du domaine, et celui-ci fit hommage de ce cornet au roi Christian VI. Charmé de cette découverte, ce prince fit payer une somme de deux cents rixdales à Jerch Lassen, comme récompense (1).

Depuis longtemps les deux précieux cornets étaient déposés dans le cabinet royal de curiosités de Copenhague, lorsqu'un voleur, qui s'était procuré de fausses clefs, s'introduisit dans le cabinet, le 4 mai 1802, et enleva les deux instruments, qu'il fondit et convertit en lingots avec lesquels il fabriqua des chaînes, des colliers, des boucles et d'autres joyaux : ce fut ainsi qu'on découvrit que le voleur était un bijoutier. Des deux cornets, il ne resta que des dessins heureusement exacts, qui avaient été faits à diverses époques. M. Rafn a fait, dans l'écrit indiqué plus haut, une description savante, longue et minutieuse de ces monuments : elle ne peut trouver place ici et nous devons nous borner à résumer les faits qui ont de l'intérêt pour notre sujet.

La longueur du cornet découvert en 1639, en suivant sa courbe, était de $0^m,863$; le diamètre à l'extrémité large était de $0^m,105$, et celui du côté où devait être l'embouchure, de $0^m,039$, y compris

(1) L'histoire des deux cornets d'or et de leur découverte a occupé plusieurs écrivains érudits; voici les titres des principaux ouvrages sur ce sujet : 1° Olai Wormii *Dissertatio de aureo cornu*. Hafniæ, 1641, in-fol. — 2° Trogillus Arnkiel, *Gulden Horn* 1639 *bey Tundern gefunden*. Kiel, 1683. — 3° *Anmærninger over det gyldne Horn of Iorgen Sorterey*. Copenhague, 1717.

l'épaisseur des parois du tube. L'extérieur du cornet était revêtu de treize anneaux larges, d'un or très-pur, tandis que le corps était d'un métal de moindre qualité. Les sept grands anneaux étaient chargés de figures bizarres d'hommes et d'animaux fantastiques. Les auteurs de dissertations sur ces figures ont cru y trouver des rapports avec le culte d'Odin et en ont fait des rapprochements avec l'Edda (1); d'autres y ont vu des signes du zodiaque. Le second cornet, trouvé en 1734, a des emblèmes de même genre et de plus une inscription en caractères runiques plus anciens que ceux de la Bible d'Ulphilas et analogues aux runes anglo-saxonnes. Plusieurs genres de difficultés considérables se sont rencontrées dans les essais d'interprétation de cette inscription : en premier lieu la détermination de l'alphabet; puis celle de la lettre initiale, l'inscription étant circulaire, et, enfin, l'antiquité de la langue. On ne peut mieux faire comprendre quelles furent ces difficultés, qu'en donnant pour exemples quelques-unes des traductions proposées par des hommes très-instruits dans les antiquités du Nord. Ainsi, W. E. Kopp, supposant que le dialecte est anglo-saxon, et commençant sa lecture à une rune qui lui paraît être l'initiale, traduit par cette phrase : *Em horne te wido ac aelawech estim holtis*, c'est-à-dire, « je suis (à la fois) « cor de chasse et vase à bière (dédié) à l'orgie de Holte. » Le célèbre critique Finn Magnusen, persuadé que la langue est un dialecte islandais, traduit de cette manière, en 1834 : *Ekh lè vaegaestim holtilt om hornae, Tovido* « Je prête aux visiteurs du lieu sacré les enveloppes « du cornet de Tovid. » Enfin, M. J. H. Bredsdorff fait, en 1838, cette troisième interprétation : *Ek Hliva gastim Holtingom horno tavido.* « Moi, Hieva, j'ai fabriqué les cornets pour mes convives, les habi- « tants de la forêt (les Holsteinois). » Il en est d'autres encore; la dernière est celle de M. Rafn : elle est précédée d'une étude analytique de l'alphabet runique et de la langue. Le savant démontre

(1) P. E. Müller, *Antiquarisk Undersögelse over de ved Gallehuus fundne Guldhorn* (Examen archéologique des cornes d'or trouvées près de Gallehus). Copenhague, 1806, in-4°, avec dessins des deux cornes. Les opinions des anciens interprètes sont mentionnées et jugées dans cet ouvrage, pp. 7-19, 21-33. — Kanut Henneberg, *Hvad er Edda? eller Raisonneret Kritisk Undersögelse over de tvende ved Gallehuus fundne Guldhorn.* (Qu'est-ce que l'Edda? un examen critique et raisonné des deux cornes qui ont été déterrées près de Gallehus). Aalborg, 1812, in-4° avec planches. — *Forsvar for Skriftet Hvad er Edda?* (Défense de l'ouvrage : Qu'est-ce que l'Edda? par le même auteur.) Aalborg, 1813, in-4°.

très-bien les rapports de ces anciennes runes avec les anglo-saxonnes ainsi que les rapports étymologiques de l'ancien idiome nordique avec le danois. Le résultat de ses savantes et profondes études est celui-ci :

ECHLEV OG OSTIR HULTINGOR
HURNO TVO VIGPU

En danois.

Echlev åk Astir Hyltingar hurna två vigpu.

« Les Holtingues (Holsteinois) Echlev et Astir ont consacré ces deux « cornets. »

Par de très-savantes recherches et inductions, M. Rafn démontre l'identité d'Echlev et d'Ecglaf, héros et chef d'un canton du Danemark dans la seconde moitié du cinquième siècle, et dont il est parlé dans le poëme anglo-saxon de *Beowulf*. On voit par l'inscription, dit-il, que les deux Holtingues ou Holstenois Echlev et Astir ont consacré les deux cornets à l'usage des festins de sacrifices dans un temple voisin. Selon une tradition conservée dans les environs de Gallehus, il y a eu dans l'antiquité un bois sacré renfermant un temple, probablement au même endroit où se trouvaient les cornets..... Dans un temps postérieur, ce temple a pu être appelé *Galdrahus* (dérivé de *galdr* ou *gal*, cantique enchanteur), d'où le lieu a peut-être tiré son nom. M. Rafn ne croit pas que les cornets aient servi comme instruments de musique, parce que l'or ne lui paraît pas être un métal sonore : c'est une erreur, car il y a eu à l'exposition internationale de Londres, en 1862, une flûte en or massif, dont la sonorité était très-bonne, mais qui n'était pas juste. D'ailleurs les cornets étaient ouverts par les deux bouts, ce qui décide la question.

La conclusion que nous tirons de tout ce qui vient d'être rapporté, c'est qu'au cinquième siècle, les cornets étaient employés chez les Scandinaves pour l'usage du service religieux, et qu'il y avait pour la guerre des cors d'une forme particulière, qu'on vient de voir.

De quelle manière les anciens peuples du Nord se servaient-ils des instruments, particulièrement de la harpe, pour l'accompagnement du chant? Si l'on ne pouvait répondre à cette question que par des textes précis puisés dans l'*Edda* ou dans les plus anciennes *sagas*, il y faudrait renoncer, aucun passage relatif à cet objet ne nous étant

connu jusqu'à ce jour. Toutefois nous avons de sérieux motifs pour être persuadés que cet accompagnement ne se fit pas simplement à l'unisson. Dans nos aperçus généraux, nous avons déjà appelé l'attention des lecteurs sur le fait très-significatif, qu'avant les invasions de ces mêmes peuples dans les contrées occidentales et méridionales de l'Europe, aucune notion d'harmonie ne s'y fait apercevoir, et qu'immédiatement après ces événements, des associations simultanées de sons et des successions d'intervalles divers se manifestent dans la musique. Les populations grecques et latines avaient traversé une longue suite de siècles sans associer l'harmonie à leur musique, sans en sentir le besoin, sans même comprendre la signification de cette harmonie, si des résonnances fortuites leur ont fait entendre des accords. Aucun motif, aucune circonstance ne pouvaient faire que cette ignorance, ou, si l'on veut, cette indifférence pour le fait de la relation harmonique des sons cessât tout à coup chez ces mêmes populations : il ne pouvait se révéler à elles que par le contact de peuples nouveaux dont toutes les créations étaient originales et chez qui la conception et la perception de l'harmonie des sons simultanés étaient instinctives. Ce n'est pas seulement par induction, d'après ces faits, qu'il nous est permis de croire que les peuples scandinaves ont accompagné leurs chants d'une autre manière que par l'unisson, car un écrivain gallois du douzième siècle, Girald Barry, surnommé *Cambrensis*, dit en termes précis, comme on l'a vu dans l'introduction de ce onzième livre, que ce fut aux Danois et aux Norwégiens que ses compatriotes du Nord de l'Angleterre furent redevables de la connaissance de l'harmonie à deux voix : *Angli verò quoniam non generaliter omnes, sed boreales solum hujusmodi vocum utuntur modulationibus, credo quod a Danis et Norwegiensibus qui partes illas insulæ frequentius occupare ac diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem, sic canendi proprietatem contraxerunt* (1). Pour s'exprimer d'une manière si explicite, il fallait que cet historien distingué eût acquis la conviction que le chant à deux voix était dans les habitudes des Danois et des Norwégiens et qu'il leur était en quelque sorte naturel. Il était d'ailleurs bien informé, car la domination danoise sur une partie de l'Angleterre n'avait été fondée par la con-

(1) *Cambriæ descriptio*, cap. 13.

quête de Suénon, père de Canut, qu'en 1013, c'est-à-dire environ cent soixante ans avant l'époque où Gérald écrivait. Nul doute donc, c'est dans le Nord qu'est née l'harmonie qui, dans la suite, a transformé la musique et en a fait un art. Les dénégations qui nous ont été opposées, lorsque nous avons énoncé cette vérité pour la première fois (1), étaient sans base solide.

Lorsque, comparant autrefois les monuments les plus anciens des notations neumatiques, nous avons tiré de nos études la conviction que ces notations ont été importées dans l'Europe occidentale et méridionale par les peuples du Nord qui les tenaient eux-mêmes de l'Orient, comme nous l'avons dit (p. 183), nous avons cherché l'explication de ce phénomène historique en procédant par analogie. Notre point de départ fut que les peuples anciens dont nous connaissons les notations, tels que les *Arias,* les *Égyptiens*, les ***Hébreux,*** les *Grecs,* les *Romains,* en ont trouvé les éléments dans leurs alphabets. En était-il de même chez les descendants des Scythes, Goths et Germains? là était tout le problème. Pour en trouver la solution, une analyse comparative des runes scandinaves et germaniques avec les neumes des divers systèmes était donc nécessaire : nous nous y livrâmes, et le résultat de notre travail fut, pour nous, la démonstration que l'origine des neumes se trouve dans les plus anciennes runes qui, suivant l'opinion du savant M. Rafn, sont les anglo-saxonnes, celles-ci étant conformes aux monuments les plus antiques, notamment à l'inscription du cornet trouvé en 1734 (2). Nous pourrions peut-être invoquer le sens du mot *runar* lui-même, qui signifie *son*, ainsi qu'on le voit dans la 142e strophe de l'***Havamal,*** pour en tirer la conséquence que les caractères runiques sont la notation naturelle de la musique; nous pourrions faire voir que le même mot en hébreu רנן, a la signification d'*émettre un son*, et qu'il est employé en ce sens dans plusieurs endroits de la Bible, notamment dans les livres d'Isaïe et de Jérémie ; nous trouverions aussi le mot arabe *runna* exprimant la même idée ; enfin, nous pourrions rappeler que les chants des Finlandais se nomment *runas* et que leurs chanteurs ou bardes sont appelés *runoia*, ainsi que nous l'avons dit dans l'intro-

(1) *Résumé philosophique de l'Histoire de la musique,* dans le premier volume de la *Biographie universelle des musiciens,* p. CXXXI, 1re édition, Bruxelles, 1835.
(2) Texte explicatif de l'Atlas de l'Archéologie du Nord, p. 159.

duction de cette Histoire (1); mais notre but n'est pas de faire étalage d'érudition prétentieuse et vide : ce que nous voulons établir, c'est l'évidence des faits.

A l'exception d'une des formes de la lettre *e*, d'une autre de la lettre *m*, du *th* le plus fréquemment employé et des doubles *tt*, les runes sont généralement anguleuses; dans les neumes, les angles sont arrondis, mais les types primitifs n'y restent pas moins évidents. Remarquons au surplus que dans les plus anciens monuments neumatiques, tels que le missel de Worms, l'antiphonaire saxon du Muséum britannique, le missel de Saint-Hubert, et le graduel de Libri dont nous sommes possesseurs, les angles subsistent encore; que les formes lourdes des runes sont saisissantes dans les neumes lombards, et que les arrondissements des angles, ainsi que les variétés des mêmes signes qu'on voit se produire dans les manuscrits des douzième et treizième siècles, sont l'œuvre des copistes. A mesure qu'on s'éloigna de l'époque des premiers modèles de notation neumatique, on voit les formes primitives s'altérer progressivement. Il en est d'ailleurs ainsi en toute chose. Après ces observations, nous venons à la démonstration des rapports des runes avec les neumes.

Les diverses formes de la *virga* sont représentées par une des variétés de la lettre *s* (*sol*), qui est , et par deux des formes de l'*l* (*langr*) . Une des formes du *t* (*tyr*) est devenue le *podatus*, en arrondissant l'angle de la tête. Le *porrectus* est une des formes de l'*s* , et l'*oriscus* d'un grand nombre de manuscrits est une autre forme de la même lettre . Le *clivis* est une des formes de l'*u* (*ur*) . Le *torculus* est une autre forme de la même lettre . Le *climacus* est l'*i* (*is*) combiné avec deux points . Le *cephalicus* est une troisième forme arrondie de l'*u* . Le *salicus* est la lettre *o* (*os*) , et le *quilisma* est la quatrième et dernière forme de l'*s* . — | . Quant au *pressus major*, il est, sans aucune modification, la lettre *p* .

Les éléments des neumes composés se trouvent également dans les formes des lettres runiques; ainsi deux formes de l'*a* (*ar*) et d'autres du *k* et de l'*n* représentent évidemment des ligatures en usage dans beaucoup de manuscrits, comme on le voit dans ces figures : *a* ; *k* ; *n* . Le *podatus* lié au *clivis* est cette forme de l'*é*

(1) Tome Ier, pp. 42, 43.

X ; le *clivis* et *virga* est la diphthongue *al* ; et ainsi de plusieurs autres.

Écartant toute idée de système et nous tenant à ce qu'il y a de palpable et d'évident dans les rapprochements qui viennent d'être mis sous les yeux des lecteurs, une considération nous frappe, à savoir, que dans les runes seules se trouve la raison d'être des notations neumatiques. En vain la chercherait-on ailleurs : le bon sens démontrerait immédiatement qu'aucune autre origine n'est possible. Lorsque des écrivains comme Baini et Kiesewetter, dont le mérite d'ailleurs ne peut être contesté, affirment que les neumes sont la véritable *notation romaine*, dont parle l'anonyme d'Angoulême, ils tombent simplement dans l'absurde, car jamais à Rome il n'exista un des éléments de cette notation. Aux descendants des Scythes en appartient la création : les Goths, les Germains et les Scandinaves en furent seuls les auteurs.

CHAPITRE QUATRIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES LATINS, DEPUIS LE CINQUIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU ONZIÈME.

§ I.

Chants historiques et autres en langue latine.

Les règles métriques n'étaient pas plus favorables à la musique dans la belle poésie latine que dans les œuvres des grands poëtes grecs. La symétrie, indispensable au rhythme des phrases, aussi bien qu'aux temps de la mesure musicale, ne pouvait s'appliquer à la versification de Virgile, d'Horace, de Catulle, de Properce, d'Ovide et de Tibulle, qu'à la condition d'user des libertés dont parle le grammairien Marius Victorinus, et conséquemment qu'en lui enlevant son caractère propre pour lui substituer la cadence mélodique. Cependant, dira-t-on, la poésie se chantait à Rome : nous ne mettons pas en doute la réalité de ce fait ; mais notre réponse à l'objection sera la même que nous avons faite aux métriciens, en ce qui concerne la versification des Grecs : ou le chant de la poésie latine était un simple ré-

citatif libre, ou, s'il était mesuré, il était composé de plusieurs sortes de longues et de brèves, pour satisfaire aux nécessités de son rhythme, au lieu d'être soumis aux exigences des longues et des brèves invariables par lesquelles on enseigne, dans les colléges, à scander les vers latins. La symétrie est la loi du rhythme de la musique : si parfois une sensation inattendue se produit avec un caractère d'originalité, lorsqu'une exception est faite à ce qu'exige cette loi, c'est précisément parce que notre sentiment rhythmique est troublé par cette même exception : si celle-ci devenait habituelle, une véritable souffrance en résulterait pour notre instinct symétrique. Lorsque le mètre est composé, soit d'ïambes ou de trochées, soit de dactyles et de spondées disposés dans un ordre uniforme, le rhythme de la musique s'en accommode, parce que la symétrie s'y trouve ; mais elle disparaît dans le mélange de ces éléments. Le seul moyen de la rétablir, en pareil cas, c'est de faire des longues plus longues et des brèves plus brèves que d'autres. Or ces nécessités sont en opposition formelle avec la théorie du mètre et des combinaisons de pieds sur lesquelles repose la belle poésie de la grande époque romaine.

Il faut bien l'avouer, la poésie latine n'entra dans les conditions nécessaires pour être chantée, que lorsqu'elle se corrompit. De métrique qu'elle était dans ses beaux temps, elle devint rhythmique en substituant au mécanisme de ses pieds la correspondance des nombres de syllabes, l'unité de césure, l'égalité des hémistiches et en dernier lieu la rime : c'est ce que nous avons expliqué, dans le neuvième livre, à propos des proses ou séquences de l'Église catholique. C'est alors aussi que fut créée la chanson latine sur des sujets de tout genre, particulièrement en Italie et dans la Gaule. Dès le sixième siècle, la règle de la quantité ne fut plus respectée que dans les hymnes. La rime ne s'introduisit pas tout d'abord dans la versification en décadence : ce fut en premier lieu l'égalité du nombre des syllabes dans les vers qui tint lieu du mètre : on en voit des exemples dans la *Consolation de la philosophie*, de Boèce, auxquels on a appliqué le chant et dont nous parlerons plus loin. Un des exemples de cette espèce, et de plus avec la rime, est une chanson que la Vierge est censée avoir chantée à son divin enfant pour l'endormir. L'époque où elle a été composée n'est pas connue ; cependant on la croit une des plus anciennes. Il est regrettable que sa mélodie n'ait pas été conservée ; nous croyons cependant devoir la reproduire ici,

afin de faire connaître à nos lecteurs les transformations par lesquelles la versification latine était devenue rhythmique et favorable au chant.

1.

Dormi, fili, dormi! mater
Cantat unigenito :
Dormi, puer, dormi! pater
Nato clamat parvulo :
Millies tibi laudes canimus,
Mille-mille-millies.

2.

Lectum stravi tibi soli,
Dormi, nate bellule!
Stravi lectum foeno molli :
Dormi, mi animule!
Millies tibi laudes canimus,
Mille-mille-millies.

3.

Dormi, decus et corona!
Dormi, nectar lacteum!
Dormi, mater dabo dona,
Dabo favum melleum :
Millies tibi laudes canimus,
Mille-mille-millies.

4.

Dormi, nate mi mellite!
Dormi, plene saccharo.
Dormi, vita meæ vitæ,
Casto natus utero.
Millies tibi laudes canimus,
Mille-mille-millies.

5.

Quidquid optes, volo dare;
Dormi, parve pupule!
Dormi, fili! dormi caræ
Matris deliciolæ!
Millies tibi laudes canimus,
Mille-mille-millies.

6.

Dormi, cor et meus thronus;
Dormi, matris jubilum!
Aurium cœlestis sonus
Et suave sibilum.
Millies tibi laudes canimus.
Mille-mille-millies

7.

Dormi, fili! dulce, mater,
Dulce melos concinam;
Dormi, nate! suave, pater,
Suave carmen accinam.
Millies tibi laudes canimus,
Mille-mille-millies.

8.

Ne quid desit, sternam rosis
Sternam fœnum violis,
Pavimentum hyacinthis
Et præsepe liliis.
Millies tibi laudes canimus,
Mille-mille-millies.

9.

Si vis musicam, pastores
Convocabo protinus;
Illis nulli sunt priores;
Nemo canit castius.
Millies tibi laudes canimus,
Mille-mille-millies (1).

---

(1) Follen, *Alte christliche Lieder*, p. 17.

La rime devint bientôt une nécessité du chant ; elle coïncidait avec la terminaison des membres de la phrase mélodique ; sous ce rapport elle devint un des éléments du rhythme. Comme de toute chose, on en abusa en faisant rimer les hémistiches entre eux; on donna le nom de *léonins* aux vers de ce genre. Leur invention était attribuée au pape Léon II (mort en 680), ou à Léon IV (867), mais il y a des exemples de rimes léonines antérieurs à ces époques. Les vers léonins étaient de deux espèces dans les chants religieux et profanes : dans ceux de la première, la même consonnance se trouvait à tous les hémistiches ainsi qu'à la fin de tous les vers, comme dans cet exemple :

Honesta mundi domina, frangendo legis jura,
Virtutum perdit omnia, tributa solvens dura;
Fit orbis velut femina et meretrix impura;
Et hoc vilescit gemina ecclesiæ censura.

Dans un autre système, les rimes des hémistiches étaient différentes de celles de la fin des vers. En voici un exemple :

Ave sidus occidentis, sidus lucis unicæ,
Summum decus tuæ gentis et telluris anglicæ;
Famæ multis argumentis protestatur publicæ
Quis sit status tuæ mentis; quam largus immodice.

Au dixième siècle commença l'usage des chants latins à rimes croisées, lesquels sont aussi favorables à la musique et dont il y a des exemples dans plusieurs chansons mondaines.

Pour terminer ces renseignements élémentaires concernant les diverses formes de la poésie latine destinée à être chantée, il nous reste à parler de certains chants appelés *alphabétiques*, parce que les vers, ou les strophes, ou les divisions quelconques de ces pièces commencent par les lettres de l'alphabet, dans leur ordre habituel, depuis la première jusqu'à la dernière. Nous aurons occasion de rapporter un de ces chants avec sa mélodie.

Indépendamment de certains chants religieux, destinés non à l'usage liturgique, mais à la manifestation de sentiments pieux et individuels, il en existe un grand nombre en langue latine sur toutes sortes de sujets, non-seulement de l'époque où cette langue était celle du peuple en Italie et dans une grande partie de la Gaule, mais ayant été composés longtemps après la formation des idiomes mo-

dernes et jusque dans le quatorzième siècle. Nous allons en rapporter quelques-uns avec la traduction de leurs mélodies en notation moderne, nous bornant à ce qui présente quelque intérêt au point de vue de l'histoire de la musique.

Le premier en date, parmi ces chants, est le commencement de la cinquième pièce de vers du premier livre de la *Consolation de la philosophie*, de Boèce. Ces vers anapestes n'ont pas été destinés au chant, n'étant pas coupés par strophes correspondantes, et le sujet philosophique étant antipathique à la musique, car Boèce y déplore les conditions de la nature humaine. Étant mort en 524 ou 526, Boëce n'est certainement pas l'auteur de la mélodie placée sur les six premiers vers et demi de sa pièce, qui en a quarante-neuf. On ignore l'époque où a été composé ce chant qui se trouve noté en neumes dans un manuscrit du XI[e] siècle conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (1). Nous ne croyons pas devoir en reproduire ici le fac-simile, d'après le manuscrit, et en donner une traduction en notation moderne, le monument ayant peu d'intérêt, par les motifs qui viennent d'être exposés (2).

Le plus ancien chant populaire en langue latine parvenu jusqu'à nous, avec sa mélodie, est une complainte sur la mort de Charlemagne (814). On ignore le nom de son auteur; dom Bouquet, qui a publié cette pièce dans son recueil des *Historiens de France* (3), pense qu'elle peut être attribuée à un certain Columbanus, abbé de Saint-Trond, parce que le cinquième couplet commence par ces vers :

O Columbane, stringe tuas lacrymas
Precesque funde pro illo ad Dominum.

Un seul manuscrit renferme la notation en neumes de ce chant, avec plusieurs autres dont nous parlerons tout à l'heure; il est à la Bibliothèque nationale de Paris (4). Le texte y est fort corrompu et a moins d'étendue que celui qui se trouve dans les œuvres de Rabanus Maurus (5), dans Muratori (6) et dans dom Bou-

---

(1) N° 1154 latin, fonds de Saint-Martial de Limoges.

(2) M. de Coussemaker en a publié le fac-simile, dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, pl. I, avec un essai de traduction en notation moderne.

(3) T. V, p. 407.

(4) N° 1154 latin, fonds de Saint-Martial de Limoges, p. 132.

(5) T. VI, p. 227.

(6) *Rerum Italicarum scriptores*, t. II, part. II, p. 690

quet (1) : plusieurs vers y sont aussi transposés. Les vers sont de douze syllabes, avec une césure après la cinquième. M. de Coussemaker a publié un fac-simile de cette pièce, d'après le manuscrit, avec un essai de traduction en notation moderne (2). Nous reproduisons ici une partie de ce fac-simile.

Il est à remarquer que, dans ce document, les vers sont coupés en deux et qu'au lieu de

A solis ortu
Usque ad occidua
Littora maris,
Planctus pulsat pectora,

(1) *Loc. tit.*
(2) Ouvrage cité, pl. II.

il faut lire de cette manière :

> A solis ortu usque ad occidua
> Littora maris, planctus pulsat pectora;

et ainsi de toute la suite.

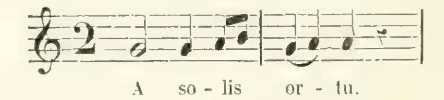
Le caractère de désolation exprimé par la poésie de ce chant indique qu'il a dû être composé immédiatement après la mort de Charlemagne, c'est-à-dire en 814, et tout porte à croire qu'il est contemporain de sa mélodie, soit que celle-ci ait été composée sur le texte, soit que ce texte ait été appliqué à un air ancien.

La notation de cette complainte est de la première époque saxonne : c'est celle dont l'interprétation offre les plus grandes difficultés, aucun signe, aucune formule, aucune inscription n'y fournissant la moindre indication du ton dans lequel est écrit le chant, et les points ou autres signes neumatiques étant disposés sans ordre suffisant à l'égard l'un de l'autre. Pour tous les chants provenant du même manuscrit et notés dans le même système, M. de Coussemaker, qui en a essayé les traductions, a fait des choix arbitraires relativement à la détermination de leurs tons : quant à celui-ci, le choix n'a pas été heureux. Il s'agit d'une complainte, d'un chant de deuil, et l'auteur de l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge* a pris le septième ton du chant ecclésiastique, c'est-à-dire le plus élevé de tous et l'un des quatre dont le caractère modal est majeur. Or quiconque connaît les anciens chants des peuples sait que les lamentations et les complaintes ont toutes la tonalité mineure et que leurs mélodies sont dans la partie grave de la voix. Le premier ton est, de toute évidence, celui qu'il fallait choisir, pour la convenance des paroles : ajoutons que la contexture du chant représenté par les signes indique ce ton par sa dominante, qui est la cinquième note.

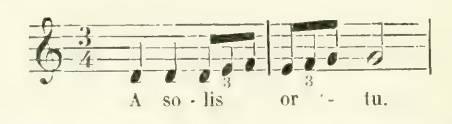
Dans la forme que lui a donnée M. de Coussemaker, ce chant roule en entier sur trois notes. Notre intention n'est pas de l'analyser en entier, au point de vue de l'interprétation des neumes; il n'en résulterait que beaucoup d'ennui pour nos lecteurs : nous nous bornerons à la première ligne du fac-simile, comme spécimen. Avant de nous livrer à cette analyse, nous croyons devoir faire remarquer que le quatrième point, sur la première syllabe du mot *ortu*, n'occupe pas, dans le fac-simile de M. de Coussemaker, la position qu'il a dans le manuscrit où il est plus élevé que le troisième, tandis que c'est le

contraire dans le fac-simile : or il en résulte une différence notable, non-seulement pour la signification de ce point, mais pour ce qui le suit. Venons à l'analyse de la notation de la première ligne du chant.

Le ton choisi étant le premier, par les motifs exposés tout à l'heure, ce ton, comme nous l'avons démontré, répond à notre ton de *ré* mineur. Les deux premiers points représentent donc la note *ré*, car la suite de la notation fait voir que la mélodie commence par la tonique. Le troisième point est aussi un *ré* placé sur la deuxième syllabe de *solis ;* il est suivi du *podatus* formé négligemment, comme il l'est presque toujours dans les plus anciens monuments de la notation neumatique. Ce signe, ainsi que nous l'avons dit en son lieu, représente un mouvement ascendant de notes qui, à cette place, signifie *mi, fa :* trois notes, *ré, mi, fa,* sont donc placées sur la deuxième syllabe de *solis*. M. de Coussemaker, qui a pris le *podatus* pour une *virga*, n'en met que deux. Le quatrième point, plus élevé que les trois premiers, est un *mi* placé sur la première syllabe du mot *ortu;* il est suivi d'un *podatus* plus élevé dont la signification est *fa, sol ;* car les notes représentées par ce signe sont toujours en raison de la position du point, de la *virga*, ou de tout autre neume que le précédent : trois notes, *mi, fa, sol,* sont donc placées sur cette syllabe. M. de Coussemaker ne lui en donne encore que deux. La *virga*, qui suit le *podatus*, est au même degré que la tête de ce signe : c'est donc un *sol*. L'interprétation de cette première ligne, par l'auteur de l'***Histoire de l'harmonie au moyen âge***, est celle-ci :



Et la traduction exacte est cette autre :
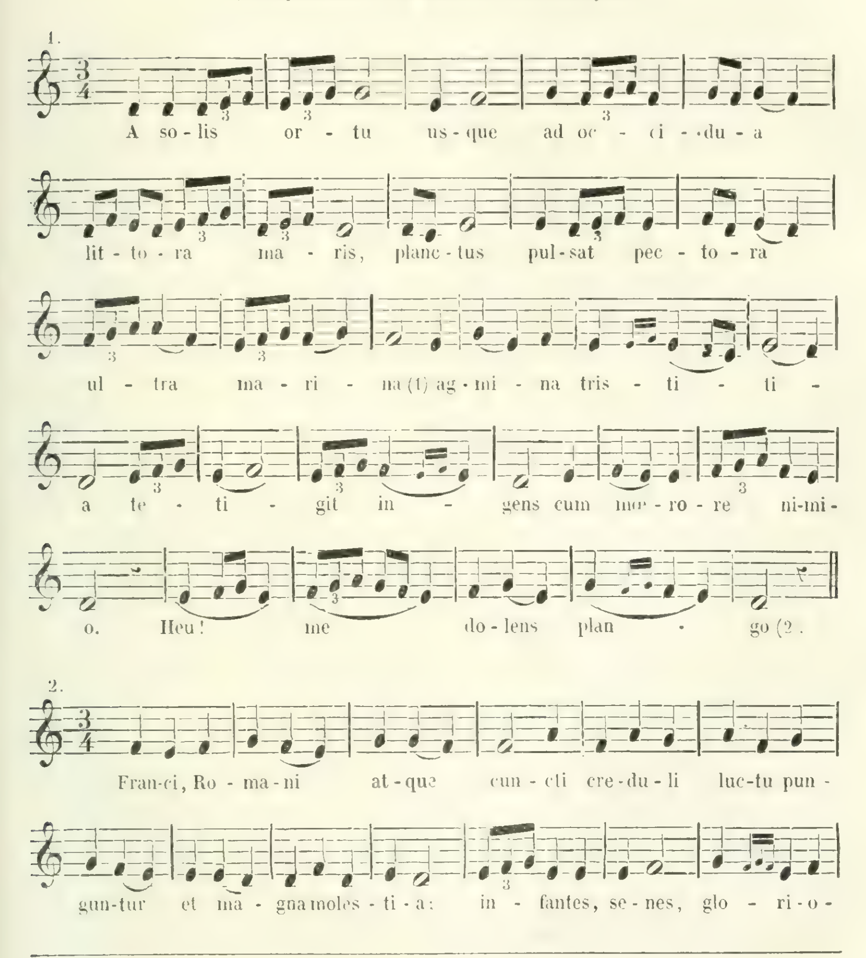


La césure étant placée après la cinquième syllabe, nous y avons mis la note longue indiquée d'ailleurs par la *virga :* quant aux différences de valeur faites par M. de Coussemaker entre les deux premières notes de la première mesure, elles sont purement arbitraires. Nous ne pousserons pas plus loin notre analyse de la com-

plainte sur la mort de Charlemagne, parce que notre travail sur les neumes, dans le livre précédent, nous en dispense : nous nous bornerons à en donner la traduction.

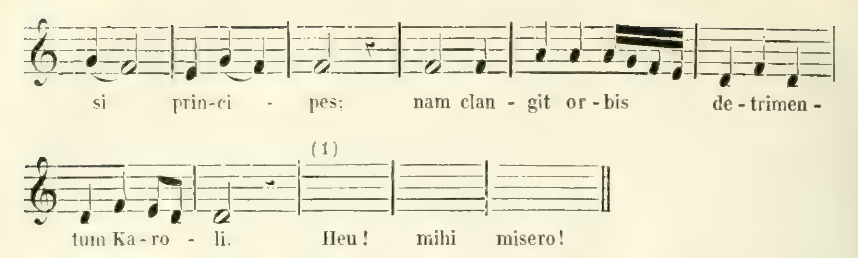
PLANCTUS KAROLI.

(*Complainte sur la mort de Charlemagne.*)



(1) M. Édélestand du Méril (*Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, Paris, 1843, p. 245) propose *ultra maria,* au lieu de *ultra marina ;* cela est en effet préférable.

(2) M. de Coussemaker n'a pas tenu compte des signes d'ornements qui se trouvent sur les mots *tristitia, ingens* et *plango,* non plus que de celui qui est sur le mot *gloriosi,* dans la seconde strophe.



Le manuscrit d'où est tirée cette complainte en contient six strophes : elle est plus longue dans le recueil de dom Bouquet; mais M. du Méril, qui a inséré ce chant dans les *Poésies latines populaires antérieures au douzième siècle*, considère la version du manuscrit de la Bibliothèque nationale comme plus ancienne. Le texte, dit-il, est fort corrompu; nous considérons aussi la notation en neumes du chant comme entachée d'inexactitude dans les hauteurs respectives de certains signes. On remarque les mêmes défauts dans la plupart des manuscrits de missels, de graduels et d'antiphonaires ; mais les fautes des copistes sont plus faciles à corriger dans ceux-ci, par la comparaison de l'un avec les autres. Ce moyen de collation n'existe pas pour les chants populaires, dont la plupart ne sont connus que par un seul manuscrit, ce qui est ici le cas. Pour la traduction des chants de cette espèce, il est non-seulement indispensable de posséder la connaissance de toutes les variétés de formes des neumes, mais il faut une attention soutenue, appeler à son aide une multitude de considérations accessoires, enfin, être doué de l'instinct qui fait comprendre ce qu'exige le sens mélodique des phrases, relativement à l'époque où le chant a été produit.

Au nombre des chants populaires latins du neuvième siècle, le plus intéressant est celui qui a été fait sur la bataille de Fontanet ou Fontenay en Bourgogne, entre les fils de Louis le Débonnaire, le 25 juin 841, pour le partage de l'empire. Ce chant, en vers trochaïques, est alphabétique en ce que, de trois en trois vers, ils commencent par une des lettres de l'alphabet dans leur ordre habituel, le premier par *A*, le quatrième par *B*, le septième par *C*, et ainsi de la suite. Cette disposition fait voir que nous n'avons pas le chant entier, la dernière lettre initiale étant l'*N*. Le précieux manuscrit de la Bibliothè-

(1) La notation manque sur ces paroles dans le manuscrit.
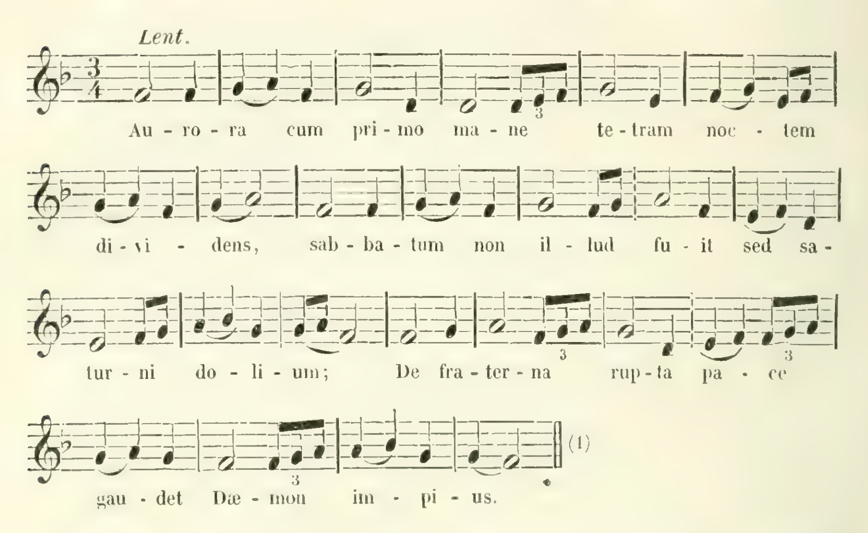
que nationale de Paris, n° 1154, déjà cité pour la complainte qu'on vient de voir, contient aussi celui de la bataille de Fontenay (p. 136), avec la notation musicale en neumes : il y est intitulé *Versus de bella que fuit acta Fonteneto, auctore ut videtur Angelberto*. Cet Angelbert était un guerrier frank, qui s'était trouvé à la bataille décrite dans son poëme. Nous donnons ici le fac-simile de la première strophe notée, suivant le manuscrit ; on y voit que les vers sont divisés par hémistiches.

Pour faire de ce monument la traduction en notation moderne qu'on va voir (1), nous avons eu d'abord à déterminer le ton ; nous l'avons fait en constatant d'abord que la note initiale est la même que la finale et que le chant descend une tierce au-dessous de cette finale, d'où nous avons eu la preuve que le ton est un plagal. Cela fait, et après avoir trouvé que la *dominante*, ou la note sur laquelle tourne le chant, est la tierce supérieure de la finale, nous en avons conclu que la mélodie est dans le sixième ton du chant ecclésiastique, répondant à notre ton de *fa* majeur. Comparant alors les positions des si-

(1) Nous l'avons publiée dans le premier volume de la *Biographie universelle des musiciens*, 1re édition (Bruxelles, 1835), pl. I.

gnes, nous avons reconnu que le chant s'étend depuis la tierce au-dessous de la finale jusqu'à la quarte au-dessus de cette même note. Quant à la mesure et à la valeur des notes, nous en trouvions l'indication positive dans les pieds trochaïques des vers : avec ces éléments, la traduction devenait facile ; la voici :

Chant du IXe siècle sur la bataille de Fontenay (25 juin 841).



On ne composait pas toujours des mélodies spécialement destinées à de nouvelles poésies latines ; ainsi que les poëtes modernes font des chansons pour être chantées sur des airs connus, les auteurs des siècles barbares et du moyen âge écrivaient des poésies lyriques latines sur la mesure de chants plus anciens dont les mélodies étaient populaires. C'est ainsi que deux chants latins, publiés par M. du Méril (2), et qui sont des dixième et onzième siècles, ont pour inscription *modus libidinis* (sur l'air de l'amour), *modus florum* (sur l'air des fleurs). Un cantique à la Vierge, qui se trouve dans un manuscrit du Muséum britannique, devait être chanté, suivant l'inscription, sur

(1) M. de Coussemaker, qui a donné aussi le fac-simile du manuscrit dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (pl. I), en a fait une traduction inexacte, n'ayant pas reconnu le *podatus* dans le signe qui le représente ; de là toutes les interprétations erronées des autres signes qui sont en relation avec celui-là.

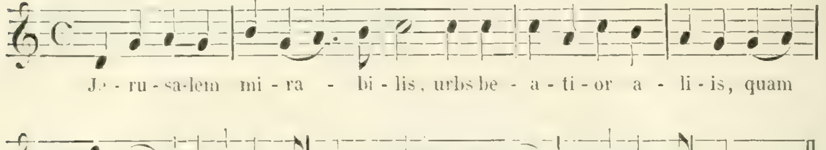
(2) Ouvrage cité, pp. 275, 276, d'après Ebert, *Ueber Lieferungen zur Geschichte der Literatur und Kunst der Vor- und Mittwelt*, t. I, p. 80, 79.

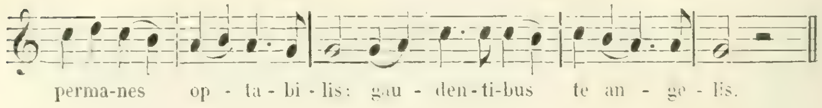
l'air d'*Alice, cantus de Domina post cantum Aaliz* (1). Des chansons mondaines en latin étaient aussi composées pour être chantées sur certains chants des hymnes. Toutefois, lorsque le latin était encore la langue de la classe d'élite, les chants les plus recherchés étaient ceux dont la mélodie avait été composée sur les paroles. Dans sa première lettre à Abailard, Héloïse dit qu'on admirait également l'harmonie de ses vers, la suavité de ses chants, et que son nom retentissait à l'oreille de tous : *Pluraque amatorio metro vel rhythmo composita reliquisti carmina, quæ præ nimia suavitate tam dictaminis, quam cantus, sæpius frequentata, tuum in ore omnium nomen incessanter tenebant.*

Le manuscrit 1154 de la Bibliothèque nationale de Paris renferme plusieurs autres chants latins notés; on y remarque particulièrement un chant sur Éric, duc de Frioul, par Paulin, patriarche d'Aquilée; un autre de *Gotschalk* ou *Gottescalc*, l'hérésiarque, composé pendant sa captivité, et une complainte sur la mort de l'abbé Hug. Tous ces morceaux sont du IX[e] siècle : le plus intéressant est le chant d'Angelbert qu'on vient de voir. Le seul chant latin remarquable du X[e] siècle, connu jusqu'aujourd'hui, est la *Complainte sur le dernier jour*, reproduite dans ce quatrième volume de notre Histoire (page 249). Dans le siècle suivant, le grand événement fut la prédication de la croisade et la première expédition pour la terre sainte, à la suite du concile de Clermont (1095). Un chant, devenu immédiatement populaire, fut composé, chanté et répété partout pour inviter les fidèles à prendre la croix. Il se trouve dans le manuscrit 1139, fonds de Saint-Martial de Limoges, à la Bibliothèque nationale de Paris. Le manuscrit est en partie du XIII[e] siècle; mais le fragment où se trouve le chant dont il s'agit, depuis la page 32 jusqu'au feuillet 85, est évidemment du onzième, par le caractère de l'écriture : il y a eu sans doute, à la reliure ancienne de ce volume, mélange d'une partie avec une autre. Le chant, dont nous donnons ici la traduction en notation moderne, a le véritable caractère des anciennes mélodies populaires : il est simple, rhythmé en général à

(1) Ferdinand Wolf, *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*, p. 475. Ce chant ou *Lai d'Aelis*, en langue romane et avec musique du treizième siècle, se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, supplément français, n° 184, fol. 68, avec cette inscription : *C'est li lais d'Aelis.*

temps égaux, et sans ornement. Le ton est le huitième de la tonalité ecclésiastique avec la finale à la quarte de la tonique.





2.

Nam in te Christus veniens,
Aperta bona tribuens;
Super asellum residens;
Gens flores terræ consternens.

3.

Et ibi cœnam fecerat;
Cum discipulis manderat,
Judas illum prodiderat,
Triginta nummis venderat.

4.

Illum Judæi emerant,
Colafos ei dederant,
In faciem conspuerant
Et in cruce suspenderant.

5.

In ligno pœnas passus est,
In latus perforatus est;
Pedes, manus confixus est,
Ibique nos redemptus est.

6.

Et in sepulcro positus
Custoditur militibus;
Tamen surrexit Dominus,
Illis aspicientibus.

7.

Illic debemus pergere,
Nostros honores vendere,
Templum Dei adquirere,
Sarracenos destruere.

8.

Quid prodest nobis omnibus,
Honores adquirentibus
Animam dare penitus
Infernis tribulantibus?

9.

Illuc quicumque tenderit,
Mortuus ibi fuerit,
Cœli bona decerpserit
Et cum Sanctis permanserit.

Il existe d'autres chansons latines sur les croisades; M. E. Du Méril en a rapporté une dans son recueil de *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle* (1) : elle fut composée vers 1188, par

(1) Elle se trouve aussi dans les *Rerum anglicarum Scriptores*, p. 639.

un certain Bertier ou Bertère (*Berterus*). Le refrain de cette chanson, répeté six fois, est formé de ces vers :

Lignum crucis,
Signum ducis
Sequitur exercitus;
Quod non cessit,
Sed præcessit
In vi Sancti Spiritus.

Il en est d'autres encore parmi lesquelles on remarque une longue complaintesur la prise de Jérusalem en 1187.

Le passage de la lettre d'Héloïse à Abailard, que nous avons cité, a été longtemps le seul renseignement qu'on eût concernant les chants composés par cet homme célèbre : il était réservé à notre époque de les retrouver avec leur notation musicale en neumes. M. Charles Greith, curé du village de Morschwyl, près de Saint-Gall en Suisse, en a fait la découverte, à la Bibliothèque du Vatican, dans un manuscrit du XIIIe siècle, n° 238, provenant du fonds de la reine Christine de Suède, et les a publiés dans son *Spicilegium vaticanum* (1), mais sans la musique. Il annonce qu'un de ses amis, M. Papincord, de Westphalie, a copié les neumes de ces chants chez l'abbé Baini, maître de la chapelle pontificale, qu'il les a traduits en notes modernes avec le texte, et qu'il se proposait de les publier : rien n'en a paru jusqu'à ce jour. Les chants d'Abailard, au nombre de six, sont intitulés : 1° *Petri Abelardi planctus Divæ filiæ Jacob.* 2° *Planctus Jacob super filios suos.* 3° *Planctus virginum Israelis super filia Jephtæ Galaditæ.* 4° *Planctus Israel super Samson.* 5° *Planctus David super Abner filio Ner quem Joab occidit.* 6° *Planctus David super Saul et Jonathan.* Abailard avait reconnu que les petits vers sont les plus favorables au chant; quatre de ses complaintes sont en vers de sept syllabes; la première seule est en vers de dix, avec une césure à la cinquième; la troisième est en vers de neuf, avec deux césures et l'antépénultième accentuée. Ce rhythme, très-harmonieux, a été employé avec succès dans quelques poésies lyriques modernes, dans les langues italienne et française.

---

(1) Frauenfeld, 1838, pp. 123-131.

§ II.

Chants historiques et autres en langues vulgaires.

Il ne rentre pas dans notre sujet d'examiner les circonstances qui ont marqué d'une manière plus ou moins saisissable les origines d'un nouvel idiome, ne nous occupant des langues que dans leurs rapports avec le chant. Ce qui importe pour l'histoire de la musique, c'est de rappeler que des divers dialectes du celtique, mêlés à un latin corrompu appris par les Gaulois pendant le long séjour dans leur pays des colonies militaires des Romains, s'était formée une langue nouvelle dont les commencements sont barbares. A ces éléments s'en étaient ajoutés d'autres par des invasions successives et, en dernier lieu, par la conquête que firent les Francs de toute la Gaule. Après plusieurs siècles de leur domination, le théotisque ou tudesque, qui n'avait pas cessé d'être familier aux vainqueurs, était entendu et même parlé par le peuple, lorsque les circonstances l'exigeaient. On en a la preuve par un chant composé dans cette langue pour célébrer la victoire de Louis III sur les Normands, en 881. Ce chant, dont un seul texte original existe dans un manuscrit de l'abbaye de Saint-Amand, qui est aujourd'hui à la bibliothèque de Valenciennes, a été autrefois publié dans le *Thesaurus antiquitatum teutonicarum* de Schilter, mais avec beaucoup d'incorrections. En 1837, Hoffmann de Fallersleben revit le manuscrit et publia de nouveau le monument d'une manière plus correcte, avec un autre chant d'un haut intérêt dont il sera parlé tout à l'heure (1). Le chant théotisque est composé de 59 vers : en y jetant les yeux, on se persuade avec peine qu'un pareil langage ait pu être en usage dans quelques provinces de la France. On peut en juger par ces deux premiers vers :

Einan Kuning uueiz ih. Hizfit her hluduig.
Ther gerno gode thionot. Ih uueiz her imof lonot (2).

---

(1) *Elnonensia. Monuments des langues romane et tudesque dans le neuvième siècle, contenus dans un manuscrit de l'abbaye de Saint-Amand, conservé à la bibliothèque publique de Valenciennes, publiés par Hoffmann de Fallersleben, avec une traduction et des remarques par J.-F. Willems.* Gand, 1837, in-4°.

(2) « Je connais un roi, nommé le seigneur Louis, qui sert Dieu volontiers, et que Dieu ré-
« compense ; je le sais. »

Cependant il paraît que ce fut à l'abbaye même de Saint-Amand que le chant fut composé et qu'on le chantait à Valenciennes, ville du Hainaut à cette époque. On peut en conclure qu'une partie de cette province et du nord de la France était franke, qu'elle chantait dans sa langue, et que, si le reste du peuple ne parlait pas le tudesque, il le comprenait, bien qu'il eût sa langue propre qui, dans la suite, devint le *roman*. J.-F. Willems a démontré la solidité de cette conjecture, en rappelant, d'après une ancienne chronique dont un extrait se trouve dans les *Acta Sanctorum* (1), que saint Norbert, qui parlait le dialecte théotisque de Clèves, ayant prêché à Valenciennes en 1119, et ne sachant pas la langue romane, fut obligé de se servir de sa langue maternelle entremêlée de phrases latines, et que le peuple put saisir le sens de son sermon, quoique plus de deux cent trente ans se fussent écoulés depuis l'époque où le chant sur la victoire de Louis III avait été composé (2). Le manuscrit ne donne pas la mélodie de ce chant.

Avant le huitième siècle, suivant l'opinion de quelques linguistes, un certain nombre de mots, se dégageant de leurs formes primitives, donnaient déjà au langage des peuples de la Gaule le caractère de langues nouvelles en travail de formation. Très-lent d'abord, le progrès de ce travail ne se fait apercevoir dans aucun monument antérieur au neuvième siècle. Le premier document qui permet de constater l'existence d'un idiome nouveau, est le serment réciproque que se firent à Strasbourg, en 842, les deux frères Louis le Germanique et Charles le Chauve (3). Nul doute que ce jargon barbare ne fût alors la langue populaire dans une partie de la France. Un autre monument de la fin du même siècle, ou peut-être du commencement du dixième, est le *Cantique de sainte Eulalie,* contenu dans le manuscrit de la bibliothèque de Valenciennes où se trouve le chant théotisque mentionné ci-après. On y voit que, dans l'intervalle écoulé depuis les serments de 842, la langue avait fait des progrès. Ce cantique paraît avoir été chanté par le peuple du nord de la France, mais le manuscrit n'en a pas la mélodie.

---

(1) Juin, t. I, p. 827.

(2) *Elnonensia*, p. 15.

(3) Nithard, historien français, mort en 853, a rapporté textuellement ces serments dans l'ouvrage intitulé : *De dissensionibus filiorum Ludovici Pii,* qui est inséré dans le tome VII du *Recueil des Historiens des Gaules.*

Les deux monuments dont il s'agit se composent de latin corrompu et d'un petit nombre de mots de la langue nouvelle qui, sous une forme plus ou moins incorrecte, sont le commencement de la langue française. Par exemple, dans le serment de Louis le Germanique, nous lisons : *Pro Deo amur, et pro Christian poblo*, altération grossière de cette phrase latine, *pro Dei amore, et pro christiano populo ;* puis viennent ces mots : *et nostro commun salvament dist di en avant*, dans lesquels on voit *commun,* mot français qui vient de *communis*, *salvament* dont l'origine est aussi latine et qui, dans la langue romane, signifie *salut;* enfin, *en avant*, expression restée française (1). Dans le cantique de sainte Eulalie, la forme latine des mots et des phrases est plus affaiblie et la langue romane est en progrès. On en peut juger par ce commencement :

Buona pulcella fut Eulalia,
Bel avret corps, bellezour anima.
Voldrent laveintre li Deo inimi ;
Voldrent la faire diaule servir.
Elle non eskoltet les mals conselliers ;
etc. (2).

Le sens est facile à saisir, ainsi que le fait voir cette interprétation :

Eulalie fut une vierge accomplie;
Elle eut un beau corps et l'âme plus belle encore.
Les ennemis de Dieu voulaient l'attirer à eux
Et lui faire servir le diable ;
Elle n'écouta pas les mauvais conseillers.

On voit dans les quelques lignes du texte bon nombre de mots qui ont passé dans la langue française, tels que *fut*, *bel*, *corps*, *la faire*, *servir*, *elle;* la forme des autres appartient à la langue romane; ainsi *voldrent* pour *voudraient*, *li* pour *le*, *aveindre* pour *attirer*, *diaule* pour *diable*, *non eskoltet* pour *n'écoutait pas ;* les autres mots conservent plus ou moins leur forme latine, comme *buone* de *bona*, *pulcelle* de *puella*, et *anima*. Le dialecte de ce cantique, déjà caractérisé au commencement du Xe siècle, est celui qu'on a désigné par les noms de *belge* et de *wallon*. Il fut l'origine de la langue romane appelée

---

(1) L'analyse grammaticale du serment de Louis le Germanique, par M. Bonamy, se trouve dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. XXVI, p. 638 et suiv.
(2) *Elnonensia*, p. 6.

langue d'oïl, qui fut parlée aux siècles suivants dans une partie de la Belgique et dans toute la France en deçà de la Loire. C'est dans cette langue que furent composées, dans les douzième et treizième siècles, une immense quantité de chansons dont on a beaucoup de mélodies que nous ferons connaître dans le cinquième volume de notre Histoire.

Dans la France méridionale, l'influence romaine persista plus longtemps que dans le nord de la Gaule et dans la Belgique, parce qu'elle y avait des racines plus profondes : de là vient que la langue latine y restait encore populaire, lorsque déjà se formait dans la Picardie, l'Artois et le Hainaut, le rude langage qui, par degrés, devint la *langue d'oïl.* Cette différence résultait des mœurs qui, sévères au nord, étaient relâchées du côté opposé. Les spectacles et les chants qui réjouissaient le bas peuple chez les Gallo-Romains du sud, au cinquième siècle, étaient en latin. Ces spectacles étaient des farces, des bouffonneries dramatiques, dont les *atellanes* de Rome avaient été l'origine, mais qui étaient devenues beaucoup plus libres et finalement d'une indécence qui excitait l'indignation des évêques. Les chants en usage dans certaines circonstances de la vie domestique, aux noces, aux banquets, dans la danse, étaient des chansons d'amour en langage souvent très-libre, qui avaient survécu au paganisme. Le clergé usait de son influence pour empêcher de les chanter. Un sermon de saint Césaire, évêque d'Arles, contient un passage curieux qui fait voir la popularité de ces chants : il les qualifie de chants diaboliques d'amour et dit que ces chansons obscènes sont chantées par les hommes et les femmes de la campagne (1). Au septième siècle, le concile d'Agde interdisait aux chrétiens du pays la fréquentation des assemblées où l'on chantait d'impudiques chansons d'amour et dans lesquelles on se livrait à des danses obscènes (2). Toutes ces chansons étaient en langue latine.

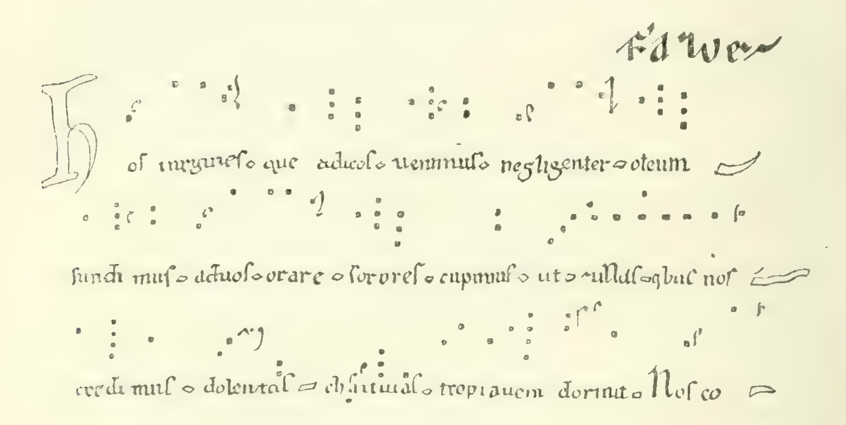
Nous venons de dire que le latin dominait encore dans la France méridionale quand déjà se faisaient, à son extrémité opposée, les premiers essais d'une langue nouvelle : nous trouvons la démonstration de cette vérité dans le *Mystère des Vierges sages et des Vierges folles*, sorte de drame religieux, noté en neumes, qui se trouve dans le manuscrit 1139 de la Bibliothèque nationale de Paris, provenant de

---

(1) *S. Cæsarii Homil.*, 4.
(2) *Concil. Agatense,* c. 50.

l'abbaye de Saint-Martial de Limoges. L'époque à laquelle a été produit cet ouvrage est la seconde moitié du dixième siècle (1). Tout le texte du fragment que nous présentons au lecteur est en latin, à l'exception de la dernière ligne, où se font remarquer quelques mots d'une langue nouvelle à son aurore, à laquelle on a donné les noms de *provençale* ou *gasconne*, ou encore de *langue d'oc*, pour la distinguer de la *langue d'oïl*. Ces mots sont : *dolentas* (de *doleo*), *chaitivas, tropi avem dormit* (dolentes, chétives, nous avons trop dormi). Voici ce chant :
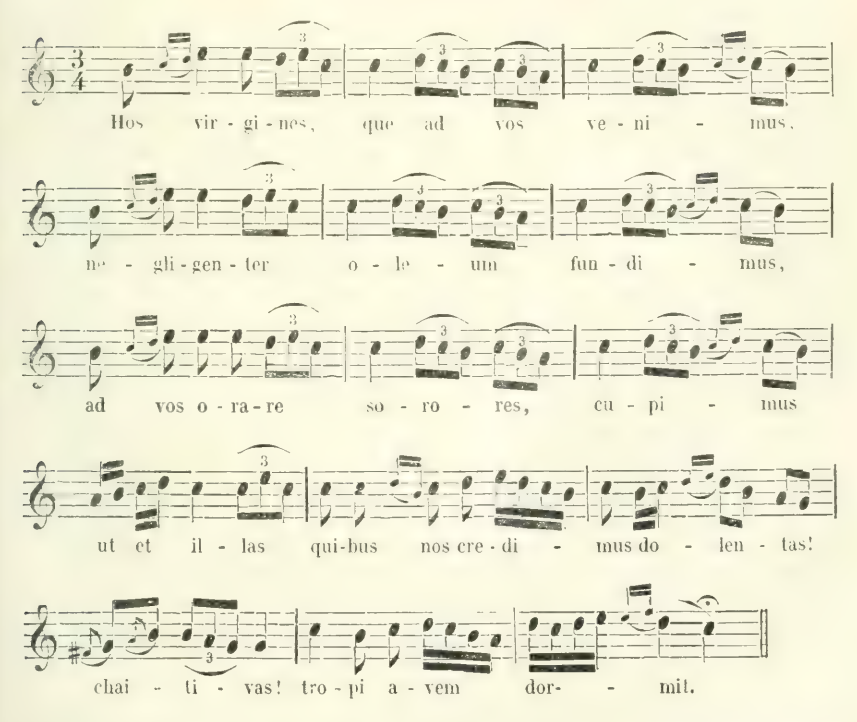
CHANT DES VIERGES FOLLES.



Pour saisir le véritable caractère de la mélodie de ce chant, à l'examen de sa notation, il faut prendre en considération les habitudes du pays auquel elle appartient et ne pas oublier que, après avoir eu longtemps l'usage de la liturgie et du chant orné de l'Église grecque, les habitants des provinces méridionales de la France vécurent pendant vingt ans sous la domination des Arabes, dans le huitième siècle ; d'où nous devons conclure que les traditions du chant oriental leur étaient devenues familières. Ces traditions se manifestent dans les phrases principales de leurs mélodies anciennes, lesquelles sont presque toujours répétées trois fois, comme dans les

(1) Dans une lettre qu'il nous écrivait au mois de mai 1823, le savant Fauriel fixe à cette époque l'âge du *Mystère des Vierges sages et des Vierges folles*. Ce mystère est écrit en trois idiomes : Jésus-Christ parle et chante en latin, les Vierges sages et les marchands en langue romane, et les Vierges folles en provençal, quand elles ne parlent pas le latin.

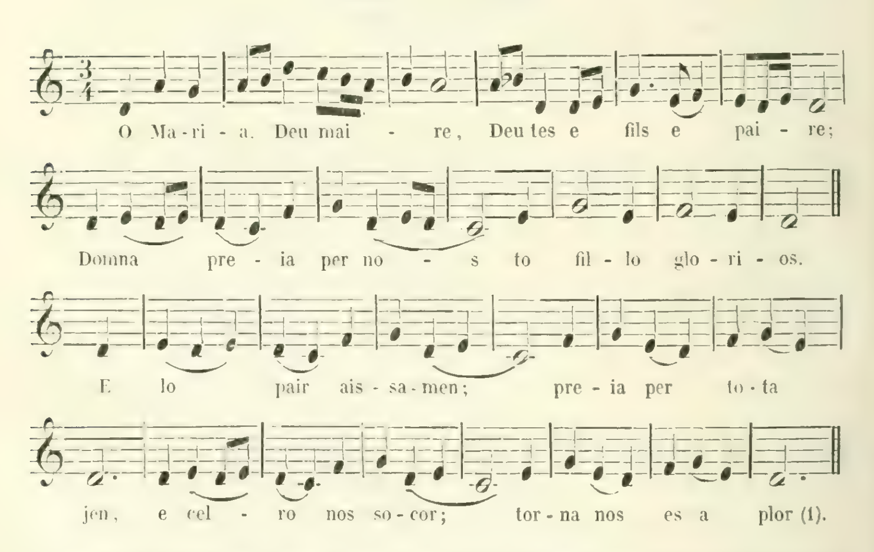
chants des peuples de l'Asie. Les points superposés par trois, dans la notation qu'on vient de voir du chant des *Vierges folles*, représentent, sans aucun doute, des triolets, de même que dans les manuscrits de missels et de graduels notés, dans les mêmes provinces, la plupart avec de simples points. Quant aux signes d'ornements qui se mêlent aux points, ce sont des indications de groupes de deux ou trois petites notes, sans valeur déterminée des temps, ainsi que nous nous en sommes assuré par un grand nombre d'analyses de chants notés en neumes de la même espèce, car les notes réelles sont toujours représentées par des points, lesquels sont disposés horizontalement, si les intonations ne changent pas, ou en ligne oblique ascendante, si l'intonation s'élève, ou descendante, si elle s'abaisse, ou enfin sont superposés par deux, par trois ou par quatre. D'après ces considérations, nous avons fait la traduction suivante, en notation moderne, du chant qu'on vient de voir :



Dans l'espace d'un peu plus d'un siècle, les progrès de la *langue d'oc* furent considérables. Au moment où fut prêchée la première

croisade, c'est-à-dire dans les dernières années du onzième siècle, le latin était la langue du clergé et peut-être aussi celle des châteaux féodaux; mais le peuple ne la parlait plus, quoiqu'il la comprît encore, puisque c'était en latin que lui parlaient ceux qui l'exhortaient à tout abandonner pour la conquête de Jérusalem. La forme de la langue populaire, à cette époque (1096), apparaît dans un chant que répétaient dans leur marche vers la terre sainte ces *soldats de la croix*, comme on les appelait, et la multitude de femmes, d'enfants, de vieillards et de gens de tout état dont se composait la cohue de la première croisade. Ce chant est formé de dix strophes auxquelles s'applique la même mélodie, avec quelques variantes rendues nécessaires par les paroles : nous n'en rapporterons qu'une, laquelle suffira pour faire connaître à la fois et l'état de la langue d'une partie de la France et le caractère du chant populaire à la fin du onzième siècle.

Chant des croisés.



Les croisades, comme chacun sait, furent la cause qui prépara une importante transformation sociale en Europe, laquelle s'accomplit

(1) « O Marie, mère de Dieu, Dieu est ton fils et ton père; notre Dame, prie pour nous ton fils glorieux, ainsi que le père; prie pour ceux qui sont à toi. Ne refuse pas de nous secourir: Tourne-toi vers nous et vois nos pleurs. »

pendant les douzième et treizième siècles. Cette époque fut celle du commencement de la civilisation. L'influence de ces grands événements ne fut pas moindre sur la littérature, la poésie et les arts. Alors se développa l'activité de l'imagination, auparavant sommeillante; elle se manifeste d'abord dans les chants des troubadours, des trouvères et des minnesingers, puis dans les romans de chevalerie : elle arrive à son développement le plus sublime dans l'épopée du Dante. Cimabue et Giotto ouvrent la voie à la peinture véritable par l'étude de la nature; le goût s'introduit dans les arts plastiques et décoratifs, et la musique prélude à sa création d'art nouveau par des recherches de formes et par des essais d'harmonie. On verra dans le cinquième volume de notre Histoire par quelles routes détournées elle finit par entrer dans son domaine.

§ III.

Les instruments de musique des peuples latins jusqu'à la fin du XIe siècle.

Nous avons fait voir, dans l'introduction de ce onzième livre, que la lyre et la trompette sont les seuls instruments de musique dont l'existence est constatée chez les Gaulois par des monuments antiques. Que d'autres organes sonores aient été en usage chez ce peuple, après que la Gaule fut devenue romaine, cela n'est pas douteux, les Romains ayant porté les variétés de leur cithare et leur double flûte chez les Gaulois aussi bien que chez les Bretons. Il est également certain que la harpe, dont la représentation est offerte par quelques monuments du moyen âge, sur le continent, y a été introduite de l'Angleterre, les Romains n'en ayant pas eu connaissance. La plus ancienne figure connue de cet instrument a été trouvée par l'abbé Gerbert, dans un manuscrit du IXe siècle, à l'abbaye de Saint-Blaise, sous le nom de *cithara anglica*. On en voit la forme page 492.

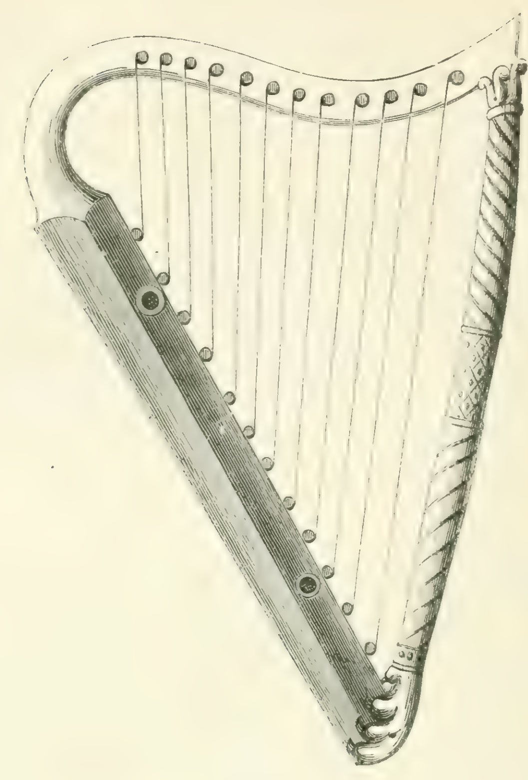


Fig. 22.

Antérieurement au dixième siècle on constate en France des preuves de l'existence d'autres instruments à cordes pincées, tels que les psaltérions de différentes formes et la *rote*, qui en fut une variété. Un manuscrit du neuvième siècle, conservé à la bibliothèque d'Angers, donne la figure suivante d'un psaltérion carré à cordes verticales de forme grossière, comme on le voit dans la reproduction de la page 493 :

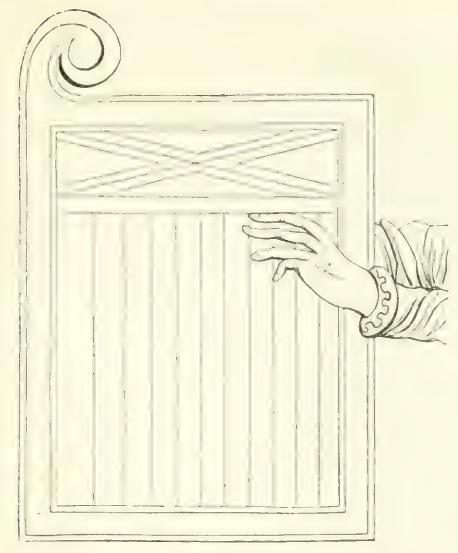


Fig. 23.

Diverses autres variétés du psaltérion sont mentionnées ou représentées à la même époque ou un peu plus tard; l'un est le psaltérion oriental à forme triangulaire et cordes obliques jouées avec un plectre; un autre, à forme cintrée et à cordes verticales, se voit dans un chapiteau de l'église de Saint-Georges de Bocherville; le troisième, de forme arrondie, était appelé *rote*. On en voit une figure au portail de la cathédrale d'Amiens.

Quant aux instruments à archet, l'existence du *crouth* au sixième siècle, dans le pays de Galles (île de Bretagne), laquelle est prouvée par les vers de Fortunat que nous avons rapportés dans ce même volume (page 344), cette existence, disons-nous, suffirait pour expliquer l'introduction de ce genre d'organes sonores sur le continent; cependant la variété des formes, des dimensions et des manières d'en jouer, indiquent qu'on en fut redevable aux Arabes d'Espagne, qui firent la conquête de la Gaule Narbonnaise en 720 et qui furent en possession de l'Aquitaine pendant vingt ans. Leurs *kemangehs* et leur *rebab* ont pu devenir les modèles des *vielles* (violes) et des *rubebes* du moyen âge : il est même à remarquer que *rubebe* et *rebab* sont le même mot, que la *rubebe* était montée de deux cordes comme l'est encore le *rebab* décrit par le Farabi, et que la manière d'en jouer était la même. L'origine des instruments à archet de l'Europe aurait donc été la

même que celle des instruments à cordes pincées et à manche, tels que les diverses espèces de luths, de mandores, de mandolines et de guitares, imitées par l'Espagne et par l'Italie, d'après l'*eoud* et les *tanbours* arabes. Nous l'avons déjà dit et ne pouvons trop le répéter; *tout nous vient de l'Orient.*

A ce propos, il est nécessaire de n'accorder qu'une confiance limitée aux écrivains des siècles de barbarie et du moyen âge dans ce qu'ils disent de la musique et des instruments. On voit un exemple remarquable du peu de solidité de leurs renseignements dans les vers de Fortunat où, faisant la description de l'église de Paris et de son clergé, à l'époque où saint Germain était évêque de cette ville, c'est-à-dire vers le milieu du sixième siècle, il dit que le chant des psaumes était accompagné des sons de l'orgue, de la lyre, des flûtes, des trompettes, des cymbales et des tambours.

Hinc puer exiguis attemperat organa cannis :
  Inde senex largam ructat ab ore tubam.
Cymbalicæ voces calamis miscentur acutis,
  Disparibusque tropis fistula dulce sonat.
Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet,
  Atque hominum reparant verba canora lyram (1).

Ces noms d'instruments étaient nécessaires à Fortunat pour l'harmonie de ses vers; il les a pris chez les poëtes de l'antiquité, sans se préoccuper de l'invraisemblance de la réunion de pareils instruments dans une église pour accompagner le chant des psaumes. Mabillon, se plaçant au point de vue de l'histoire de la liturgie gallicane, a soutenu avec raison qu'on ne faisait point usage d'instruments de musique dans l'église à l'époque où vécut saint Germain, lui-même n'en parlant pas dans ce qu'il a écrit sur cette liturgie. Cependant, tous les écrivains n'étant pas des Mabillons, il s'en est trouvé qui ont adopté sans examen le sens des vers de Fortunat. L'un d'eux a dit à ce sujet : « Fortunat, faisant la description de l'église et du clergé « de *Notre-Dame* de Paris, sous le pontificat de saint Germain, évê- « que de cette ville, n'a pas oublié les orgues, les flûtes, les trom- « pettes, et les autres instruments qui accompagnaient le chant des « psaumes (2). » Un autre, traitant du chant de l'église, s'appuie

(1) *Venant. Honor. Clem. Fortunati Carmina* (Moguntiæ, 1630), lib. II, c. 10.

(2) D. Joly, chantre et chanoine de l'église de Paris. *Traité historique des Écoles épiscopales et ecclésiastiques*, P. III, ch. 30, p. 551.

de l'autorité des mêmes vers pour démontrer qu'en 555 l'orgue était déjà en usage dans l'église de Paris pour accompagner le chant (1), tandis que le premier instrument de ce genre qui parut en France fut envoyé en présent à Pépin, dit *le Bref*, en 757, par l'empereur Constantin Copronyme, c'est-à-dire deux siècles plus tard. L'abbé Gerbert est dans le vrai lorsqu'il considère l'énumération d'instruments faite par Fortunat comme un jeu de son imagination. Il est vraisemblable qu'il n'a parlé de l'orgue que d'après Vitruve.

Il est toutefois nécessaire d'entrer ici dans quelques éclaircissements sur cette question de l'existence de l'orgue dans la Gaule antérieurement à l'envoi d'un instrument de ce genre à Pépin par l'empereur grec : c'est ce que nous allons faire.

Il existe au Musée d'Arles un monument sculpté de l'époque gallo-romaine, où sont représentées deux figures d'orgues. Le dessin du premier de ces instruments est ici reproduit :

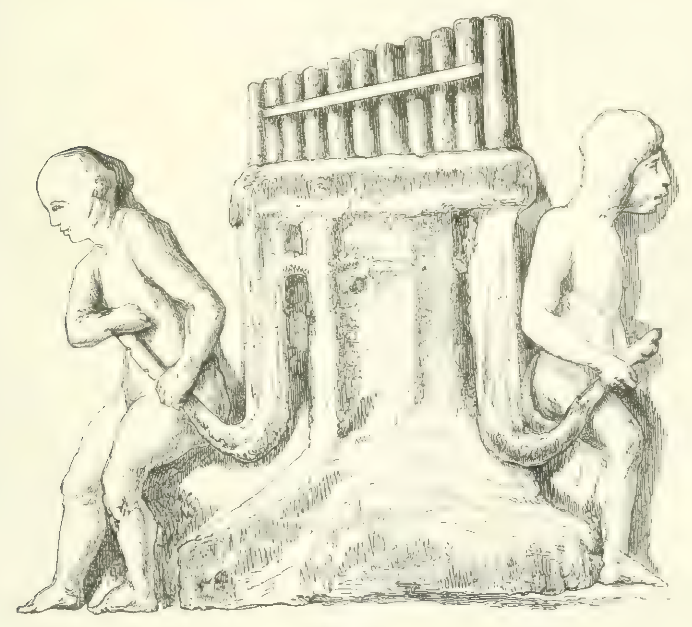


Fig. 24.

Ce monument offre un assez grand intérêt en ce qu'il fait connaître quelle fut la première conception de l'orgue pneumatique. Les

(1) Filesac, *Mélanges choisis,* liv, II.

deux personnages placés aux côtés de l'instrument tiennent dans leurs mains des conduits par lesquels il est évident qu'ils soufflent pour faire sonner les tuyaux, lesquels sont au nombre de neuf, placés entre les deux montants de la charpente. Aucune indication de clavier ne s'y faisant apercevoir, il est incertain si, par quelque moyen mécanique, les tuyaux se faisaient entendre tour à tour, ou si, comme dans les instruments diaphoniques du moyen âge, tous résonnaient à la fois. Au surplus, cela n'est que d'un intérêt secondaire pour la question qui nous occupe : ce qui importe dans ce monument, c'est l'insufflation par l'homme comme cause productrice du son dans les premiers essais de l'orgue pneumatique.

La figure de l'autre orgue représenté sur le même monument est celle-ci :

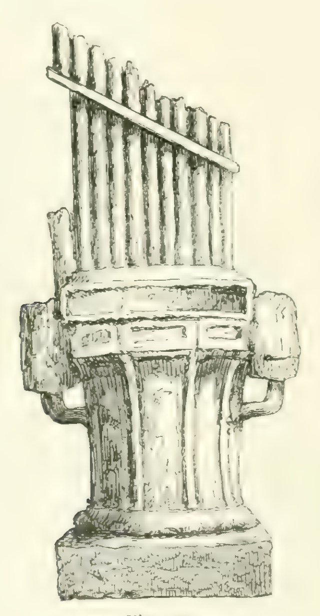


Fig. 25.

Tout est énigmatique ici, parce que la représentation de l'instrument est fracturée. On se demande si les deux espèces de vases placés aux côtés de l'orgue sont les extrémités de conduits semblables à ceux de la première figure, ou s'ils appartiennent à un orgue hydraulique et sont destinés à recevoir l'eau qui devait comprimer l'air contenu dans le socle de l'instrument.

Suivant toute apparence le monument d'Arles appartient au quatrième siècle : les premiers essais de l'orgue pneumatique auraient donc été connus à cette époque dans la Gaule méridionale : étaient-ils perdus ou oubliés quatre siècles plus tard, lorsque Pépin reçut de Constantinople l'orgue qu'il fit placer dans l'église Saint-Corneille de Compiègne ? Aucun moyen n'existe aujourd'hui pour résoudre cette question.

Antérieurement au XI[e] siècle, on trouve peu de matériaux pour l'histoire des instruments de musique des peuples latins, soit chez les auteurs ecclésiastiques, soit dans les monuments sculptés ou peints. Les termes vagues dont se servent les écrivains ne fournissent que des indications incertaines, et le peu qu'ils disent sur ce sujet se borne presque à la mention de quelques noms d'instruments. Certains historiens et archéologues, qui se sont occupés de recherches relatives aux instruments en usage aux temps de barbarie, ont cru trouver des renseignements utiles dans un écrit faussement attribué à saint Jérôme (1), ainsi que dans les figures de ces instruments, imaginées et dessinées par des enlumineurs de manuscrits des neuvième et dixième siècles, d'après le texte de l'écrit pseudonyme. L'abbé Gerbert (2), Strutt (3), Bottée de Toulmon (4) et d'autres ont montré peu d'esprit critique en prenant au sérieux un écrit apocryphe rempli de divagations, ou en reproduisant de prétendues figures d'instruments qui n'existèrent jamais et dont la conception est absurde. Quel que soit l'auteur de la lettre à Dardanus, placée par les éditeurs des œuvres de saint Jérôme parmi les ouvrages qui lui sont faussement attribués, on n'en peut rien tirer d'utile pour l'histoire des instruments du moyen âge. Sauf la description d'un orgue, du *bombulum* et du *chorus*, dont il sera parlé tout à l'heure, il n'y est question que des instruments nommés dans la Bible, tels que les divers genres de trompettes, la flûte, la cithare, la sambuque, le psaltérion, confondu par l'écrivain avec le *nebel* ou *nable*, qui était la harpe triangulaire

---

(1) *Ad Dardanum de diversis generibus musicorum instrumentis Epistola* XXVIII (*Hieronymi opera*, édition des Bénédictins, Paris, 1693-1706, t. V).

(2) *De cantu et musica sacra*, t. II, tab. XXIII, XXIV, XXV.

(3) *A compleat view of the manners, costums, etc., of the inhabitants of England*, t. I, pl. XX, XXI, et l'explication des planches.

(4) *Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge* (Paris, 1844, pp. 17, 54, 91, 96 et suiv.).

des Hébreux, enfin, le tambour à la main. Tout cela est entremêlé de comparaisons mystiques avec les trois personnes de la Sainte Trinité et les douze apôtres. Or, nous avons éclairci tout ce qui concerne les instruments de l'Orient dans les deux premiers volumes de notre Histoire : pour ceux de ces mêmes instruments qui se sont introduits en Europe pendant les siècles de barbarie ou dans le moyen âge, nous n'aurons qu'à rappeler ce que nous en avons dit, en faisant connaître les modifications qu'ils ont subies, ce qui sera fait dans le cinquième volume, où sera continuée l'histoire de la musique depuis le douzième siècle jusqu'à la fin du quinzième.

L'orgue dont parle l'auteur de la lettre à Dardanus était, dit-il, composé de deux peaux d'éléphants cousues ensemble et formant une grande outre que comprimaient douze hommes pour en chasser le vent qui faisait sonner les tuyaux. Ceux-ci, au nombre de quinze et faits en airain, produisaient un bruit semblable au tonnerre qui se propageait à une grande distance. Il ajoute que les orgues de Jérusalem étaient entendues jusqu'au mont des Oliviers. Du reste, il n'explique ni comment l'outre énorme était alimentée d'air, ni si l'orgue avait un clavier, ni, enfin, si les tuyaux sonnaient isolément ou par certains accouplements, ou même tous ensemble. On pourrait croire à ce dernier mode de résonnance, puisque l'effet produit ressemblait à celui du tonnerre, et que ce bruit était entendu à une grande distance.

Quoi qu'il en soit des orgues de Jérusalem, ce n'est pas dans le système de construction barbare, décrit dans ce qui précède, que furent construites les premières orgues introduites en Europe. Nous avons dit que le premier instrument de ce genre qu'on vit en France fut envoyé à Pépin, père de Charlemagne, en 757, par l'empereur Constantin Copronyme : or, on sait aujourd'hui quels étaient le système de construction et la forme des orgues dans l'empire grec, par le dessin qu'en a fait le célèbre voyageur archéologue M. Texier, d'après un bas-relief de l'obélisque de Constantinople élevé sous le règne de Théodose, probablement en 383 ou 384. Au premier plan du bas-relief sont deux petites orgues placées aux extrémités de droite et de gauche, lesquelles sont jouées chacune par un organiste. Sur le soufflet qui fournit le vent à chaque orgue sont deux enfants debout, dont la fonction est de comprimer l'air contenu dans ce soufflet. Dans l'intervalle qui sépare les deux orgues sont deux joueurs de double flûte et huit danseuses. Nous reproduisons ici le premier plan du

bas-relief, d'après lequel on pourra comprendre ce qu'était l'orgue envoyé de Constantinople à Pépin le Bref, et qu'il fit placer dans l'église de l'abbaye de Saint-Corneille, à Compiègne.

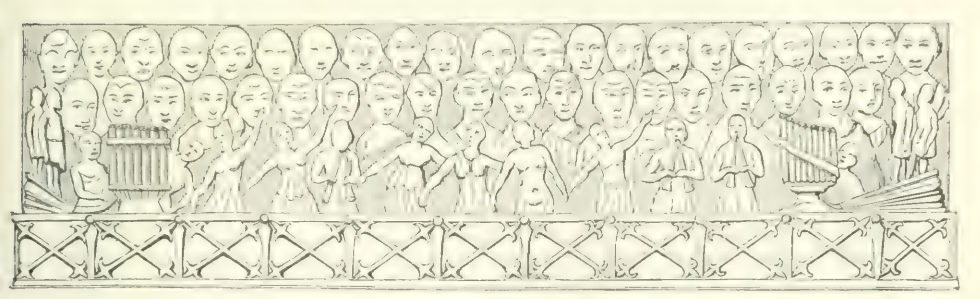


Fig. 26.

Deux vers d'un poëte peu connu, nommé *Jean-Baptiste de Mantoue*, ont fait croire à quelques chroniqueurs que le pape Vitalien, né à Seguia, dans la Campanie, et qui fut élu en 657, avait introduit dans la chapelle pontificale l'usage de l'orgue pour l'accompagnement du chant de l'office, dans les fètes solennelles. Désignant Vitalien par le lieu de sa naissance, le poëte s'exprime ainsi :

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa,quæ festis resonant ad sacra diebus.

Si l'on s'en rapportait au sens rigoureux de ces vers, il faudrait en conclure que l'orgue était connu à Rome vers le milieu du septième siècle, ou cent ans avant que Pépin reçût en présent un instrument de ce genre; mais on a la preuve qu'il n'en existait pas encore dans cette ville à la fin du neuvième siècle. Cette preuve se trouve dans une lettre écrite par le pape Jean VIII à Annon, évêque de Freisingen; on y trouve ce passage : *Precamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicæ disciplinæ nobis aut deferas, aut cum eisdem redditibus mittas.* Il est évident que, s'il y eût eu un orgue dans la chapelle pontificale vers le milieu du septième siècle, le pape n'en eût pas demandé un autre à un évêque de Bavière, deux cent quarante ans après; on en eût construit à Rome sur le modèle du premier. On a cherché à expliquer les vers de Jean-Baptiste de Mantoue par la supposition que le pape Vitalien avait introduit, dans le service divin des grandes fêtes, l'accompagnement des

voix par les instruments ; mais cette explication n'est pas admissible, car il n'y eut jamais d'instruments dans la chapelle pontificale.

Après que l'orgue envoyé de Constantinople à Pépin eut été placé dans l'église Saint-Corneille à Compiègne, il en fut établi d'autres en divers lieux, où sans doute on introduisit des améliorations et des augmentations. Éginard nous apprend, en effet, que Charlemagne fit construire des orgues de dimensions relativement grandes pour la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, par Georges, prêtre vénitien, considéré alors comme fort habile dans la facture de ces instruments. Les orgues se multiplièrent pendant les neuvième et dixième siècles. Mabillon a démontré qu'elles étaient en usage au onzième dans les monastères (1). Ces renseignements sont les seuls qu'on ait sur les orgues du continent européen jusqu'à cette époque : on ne sait rien sur ce qui concerne leur système de construction ; ce n'est que dans les temps postérieurs que nous trouverons les documents nécessaires pour l'histoire de leurs modifications et de leurs progrès.

Les dessinateurs qui ont entrepris de représenter par une figure le *bombulum*, d'après la description énigmatique de la lettre à Dardanus, n'ont produit qu'un objet ridicule dont il serait impossible d'expliquer l'usage et le but. Ce qui ressort de plus clair du texte dont il s'agit, c'est que le *bombulum* était une sorte d'orgue formé d'un corps métallique sur lequel étaient placés des tuyaux, et que la partie inférieure de ce corps résonnant ou renforçant les sons des tuyaux ne devait pas être posé à terre, afin qu'il pût vibrer librement. Il serait difficile toutefois de comprendre quelle était la forme de ce corps d'après la description qu'en a faite l'auteur de la lettre ; mais le bas-relief du monument gallo-romain du musée d'Arles, dont il vient d'être parlé, présente le *bombulum* sous la forme d'une grande sphère de laquelle sortent de petits tuyaux assez semblables à ceux des jeux d'anches de nos orgues : la sphère ainsi que les tuyaux étaient en airain. Quel était le mode de production des sons de cet instrument singulier? L'homme placé près de la sphère et qui touche les tuyaux nous porte à croire que les tuyaux résonnaient sous l'impulsion du souffle humain et que l'air contenu dans la sphère, étant ébranlé par les vibrations des anches, communiquait ses ondu-

(1) *Annales ordinis S. Benedicti*, Lucques, 1736-1745, 6 volumes in-fol. T. IV, pp. 34, 40, 551, 615-616.

lations au métal de la sphère et donnait ainsi de la rondeur et de la force aux sons. Nous donnons ici la figure de l'instrument, d'après le monument d'Arles :



Fig. 27.

Le *bombulum* n'a dû être en usage à Rome et chez les Gallo-Romains que dans les temps de décadence de l'empire, car aucun auteur de l'antiquité latine n'en a parlé; on ne l'aperçoit pas davantage au moyen âge. M. de Coussemaker a essayé de donner l'explication de la figure du *bombulum* d'un manuscrit de l'ancienne abbaye de Saint-Émeran, laquelle a été dessinée d'après la lettre à Dardanus : mais tout cela ne sort pas du domaine de la fantaisie (voir les *Annales archéologiques* de Didron, t. IV, p. 100).

Le *chorus*, dit l'auteur de la lettre à Dardanus, était en usage aux anciens temps dans la synagogue : c'était, dit-il, une simple peau avec deux tuyaux d'airain; l'air était fourni par le premier; par l'autre, les sons étaient émis : *fuit chorus quoque simplex pellis cum duobus ciculis æreis, et per primum inspiratur, per secundum vocem emittit*. Évidemment cet instrument est la cornemuse; la *soumponiah* de la Bible, *symphonia* de la basse latinité. Chez les Romains, le nom de cet instrument était *tibia utricularis*, ainsi que nous l'avons dit ailleurs (1);

(1) *Histoire générale de la musique*, t. I, p. 399.

on peut donc s'étonner de l'emploi du mot *chorus*, dans la lettre attribuée à saint Jérôme, pour désigner un instrument de même espèce; toutefois il y a probablement une distinction à faire entre les deux expressions : *tibia utricularis* paraît avoir été le nom de la cornemuse qui a deux tuyaux résonnants, dont un chante et l'autre, appelé *bourdon,* soutient un son grave invariable; or, d'après le texte de la lettre, l'instrument décrit était une simple *musette,* n'ayant qu'un tuyau chantant sans bourdon : c'est là ce que désigne le mot *chorus.* Pour cet instrument comme pour plusieurs autres, M. de Coussemaker s'est laissé égarer par les figures fabuleuses de la lettre à Dardanus (*Ann. arch.*, t. IV, p. 38). Quant à la figure de la page suivante, qui représente un joueur de *chorus*, on y voit une modification de l'instrument qui prouve ce que nous venons de dire concernant sa nature ; car le musicien souffle dans une outre qui fournit le vent au tube. La figure est tirée du livre de Gerbert, *de Cantu et musica sacra* (t. II, pl. 33), d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise. Au-dessus de la figure on lit : *unum genus chori.* Les Arabes ont aussi deux mots pour distinguer la cornemuse de la musette : la première se nomme *hhalil* et l'autre *souggarah* (1). On ne trouve cependant le mot *chorus* chez aucun auteur de l'antiquité latine dans le sens d'instrument de musique, et le lexique de Facciolati ne le donne dans cette acception que d'après la lettre à Dardanus. Au sixième siècle, le mot *symphonia* avait conservé le sens de son origine sémitique *soumponiah* et désignait la cornemuse, ainsi qu'on le voit dans ce vers de la vie de saint Martin, par Venance Fortunat (2) :

Donec plena suo cecinit symphonia flatu.

Mais la signification des mots *symphonia, cifonia, chifonia,* fut changée dans le moyen âge comme noms d'un instrument de musique; on les donna à la *vielle.* Il n'y a rien à tirer de positif à ce sujet des divers passages de poëtes français cités par Du Cange (3), Roquefort (4) et d'autres, le nom de l'instrument y étant simplement cité sans explication, si ce n'est que ce même instrument était celui

---

(1) *Histoire générale de la musique*, t. II, p. 160.

(2) Opera omnia quæ extant, lib. IV.

(3) *Gloss. mediæ et infimæ latinitatis*, voc. *Symphonia.*

(4) Glossaire de la langue romane, art. *Symphonie.*

des aveugles mendiants ; mais Gerson et Mersenne prouvent le changement de signification qu'avait subi le mot : le premier donne une description exacte de la vielle, appelée *symphonia* (1) ; quant à Mersenne, il dit en termes précis que la symphonie était la vielle (2).

Un changement analogue se fit, dans le moyen âge, pour la signification du mot *chorus*: après avoir été le nom de la musette, comme on vient de le voir, il devint celui d'un instrument à cordes. L'abbé Gerbert cite deux manuscrits où se trouve la figure d'un instrument de ce genre autour duquel on lit : *Chorus secundum quosdam cum quatuor cordis.* Gerson en fait un petit tympanon dans ce passage : *Chorus vocatur a nonnullis vulgaribus instrumentum quoddam, instar trabis oblungum et vacuum, chordas habens grossiores multò plus quam cithara duas aut tres, quæ baculis crutis percussæ varie variant rudem sonum* (3). De pareilles variations dans la signification des noms d'instruments n'ont eu d'autre cause que l'oubli de l'origine des organes sonores qui fut une des conséquences des siècles de barbarie qui succédèrent à la chute de l'empire romain. Dans l'état d'ignorance où végéta le monde occidental pendant plus de huit cents ans, tout fut oublié ou confondu. Il s'agit aujourd'hui de dissiper des erreurs accumulées et de retrouver la vérité depuis longtemps perdue en ce qui concerne les instruments du moyen âge devenus, par une multitude de transformations et de perfectionnements, ceux de la musique moderne. La filiation, depuis les origines, nous paraît être le seul moyen pour atteindre ce but et pour porter la lumière où régnaient les ténèbres. C'est ce que nous nous sommes efforcé de faire dans notre Histoire, depuis l'introduction du premier volume jusqu'à la fin de celui-ci : nous espérons ne pas nous écarter de cette voie dans le reste de notre ouvrage.

La plupart des instruments de musique en usage dans les treizième et quatorzième siècles existaient déjà au onzième, au moins dans un état rudimentaire, soit en Europe, soit dans l'Orient; des manus-

---

(1) Simphoniam putant aliqui viellam vel rebeccam quæ minor est. At vero rectius existimatur esse musicum tale instrumentum quale sibi vindicaverunt specialiter ipsi cæci. Hæc sonum reddit dum una manu resolvitur rota parvula thure linita et per alteram applicatur ei cum certis clavibus chordula nervorum, prout in cithara, ubi pro diversitate tractuum rotæ, varietas harmoniæ dulcis amœnaque resultat. Gers., *Opera*, t. III, p. 627.

(2) *Harmonie universelle;* Traité des instruments, liv. IV ; pages 12.

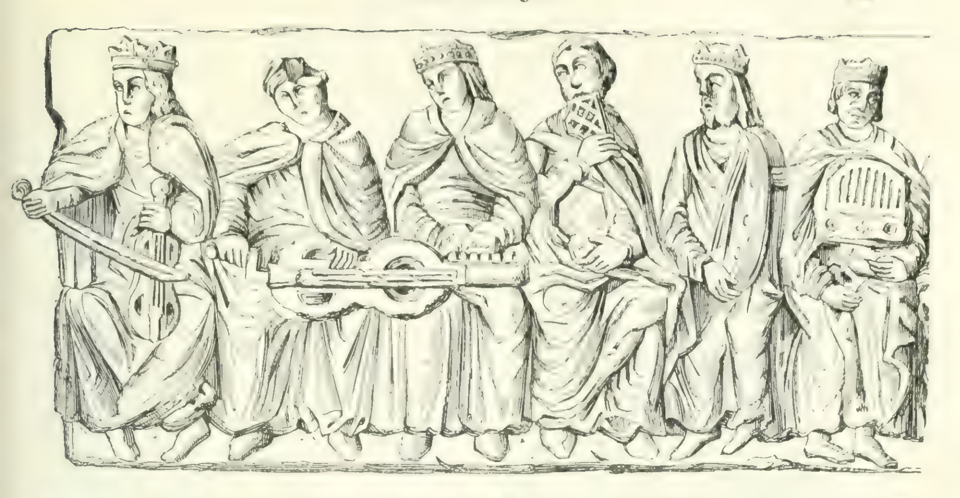
(3) Gerson. *Opera*, t. III, p. 627.

crits de cette époque et même du dixième siècle en offrent les figures, parmi lesquelles on voit déjà le luth, les instruments à archet, l'orgue portatif, le psalterium, la harpe, un hautbois à huit trous et d'autres. Quelquefois le style des figures qui tiennent ces instruments ou en jouent indique des temps antérieurs aux époques où furent exécutés les manuscrits : c'est ainsi que celui qui porte le numéro 7211 à la Bibliothèque nationale de Paris, et qui renferme des traités de musique des neuvième, dixième et onzième siècles, contient la figure d'un personnage assis jouant d'une lyre berbère à huit cordes : le costume de cette figure et la correction du dessin ne permettent pas de douter qu'il offre la copie d'un monument gallo-romain du meilleur temps. Une partie de ce manuscrit est du douzième siècle et l'autre du treizième (1). Le chapiteau d'une colonne trouvé dans les ruines de l'abbaye de Saint-Georges-Boscherville, dont l'exécution remonte au onzième siècle (2), représente un concert exécuté par onze personnages, la plupart couronnés : on y voit la rubebbe à deux cordes, tenue entre les jambes du personnage qui en joue avec l'archet; un grand *organistrum* monté de trois cordes et placé sur les genoux de deux personnes dont une tourne la manivelle de la roue, tandis que l'autre fait mouvoir les touches du clavier. Le quatrième personnage joue de la syrinx; celui qui vient après tient un instrument à quatre cordes dont le corps résonnant a la forme d'une petite harpe et dont les cordes, divisées par trois chevalets, pouvaient faire entendre vingt intonations en raison des places où elles étaient pincées. Le sixième personnage tient une rote, le septième une cithare à cinq cordes et le huitième une viole à trois cordes jouée avec l'archet, comme notre violon. A côté de celui-ci, on voit un saltimbanque, la tête renversée dans une coupe et les pieds en haut; puis vient une figure du roi David, peut-être, tenant une harpe à sept cordes que ce personnage paraît accorder avec une clef. Les deux derniers personnages, assis en face l'un de l'autre, sont mutilés, mais ils semblent avoir été dans la position de frapper les clochettes d'un petit carillon placé à la hauteur de leurs têtes. Nous reproduisons ici ce curieux monument (voir page 505).

---

(1) Bottée de Toulmon a publié cette figure dans les *Instructions du comité historique des arts et monuments du ministère de l'intérieur* (Paris, Imprimerie royale, pl. VI).

(2) Même recueil et même planche.



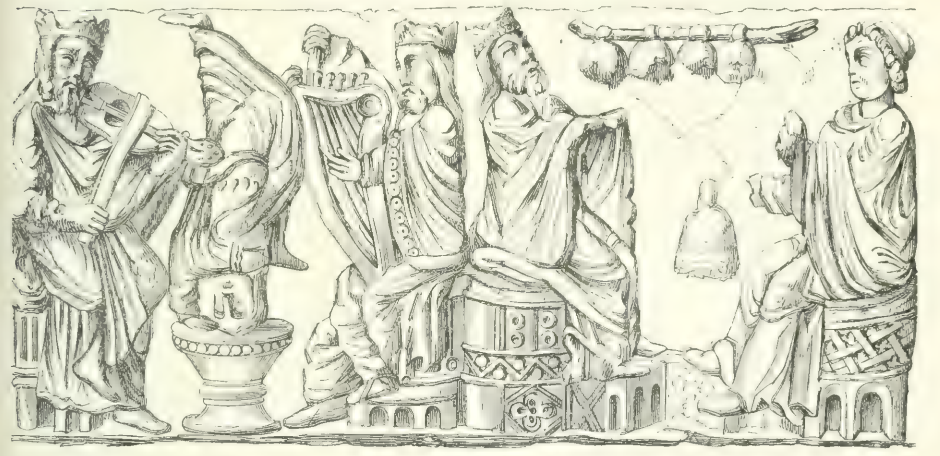


Fig. 28.

Dans le cinquième volume, nous ferons connaître toutes les variétés de chaque genre d'instruments qui furent en usage depuis le douzième siècle jusqu'à la fin du seizième.

CHAPITRE CINQUIÈME.

LA DIAPHONIE ET L'ORGANUM.

Rien de plus difficile et de plus laborieux que la tâche de réformer les idées fausses et les préjugés consacrés par le temps : nous en

avons eu des preuves multipliées à propos de la question d'existence de l'harmonie chez les Grecs et les Romains, dont nous avons fait voir le vide, et de l'origine septentrionale des sons simultanés que nous avons affirmée. Nous devions nous attendre au soulèvement qui s'est fait contre nous sur ce que nous avions dit de ces points d'histoire dans notre *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* et dans notre Mémoire concernant l'harmonie prétendue de la musique des Grecs : nous n'avons donc été étonné ni des pauvretés qui nous ont été opposées par quelques-uns de nos adversaires, ni des dénégations hautaines des autres, qui se gardaient prudemment d'entrer dans une discussion scientifique. Nous avions attaqué de vieilles erreurs : on nous les a redites pour tout argument. Nous n'avons pas répondu aux diatribes dirigées contre nous, parce que notre personne n'est pas ce qui importe, mais bien la vérité de l'histoire. Quant à celle-ci, nous en avons ajourné la démonstration jusqu'à la publication de l'*Histoire générale de la musique* : en cela nous croyons avoir agi avec prudence, car les discussions polémiques aboutissent rarement à un résultat utile. Au moment où nous écrivons ceci, les premiers volumes de cet ouvrage ont invinciblement démontré nos propositions : l'harmonie prétendue des Grecs est rentrée dans son néant, et l'origine septentrionale des éléments réels de cette harmonie a été mise en évidence par les témoignages contemporains et par les monuments. Nous arrivons, dans ce chapitre, aux premières conséquences de ces vérités et nous renouons les faits dans leur enchaînement naturel.

Qu'avons-nous prouvé dans la partie de notre histoire qui concerne la musique des Grecs? le voici : 1° à quelque point de vue qu'on étudie la question, l'harmonie n'a point existé chez les Grecs (1) : 2° après la conquête de la Grèce par les Romains, la dépravation de goût des Grecs orientaux et italiotes fit employer dans leur musique la *magadisation* de la quarte et de la quinte qui n'avait existé auparavant, chez les anciens Grecs de l'Hellade, que pour l'octave. De là la *diaphonie*, c'est-à-dire, la mélodie exécutée simultanément dans deux modes différents, d'où résultait un trouble dans le sentiment tonal de l'auditeur. C'est ce trouble, ce tourment de l'oreille qu'exprime le mot *diaphonie*, dont le sens est *discordance*, de διαφωνέω, différer d'intonation, détonner, être discordant. Chaque

(1) *Histoire générale de la musique*, t. III, liv. VII, chap. II, p. 307 et suiv.

intervalle de la diaphonie était néanmoins consonnant; ce qui discordait, comme nous l'avons dit, c'était, dans une succession continue, deux tonalités différentes qui se faisaient entendre simultanément. On pourra s'étonner qu'ayant désigné par un nom équivalent à *discordance* la réunion de deux tonalités étrangères l'une à l'autre dans le nouveau genre de magadisation, les Grecs de la décadence n'aient pas proscrit cette monstruosité musicale; cependant l'expérience de tous les siècles démontre qu'il n'est pas d'extravagance et de chose si difforme qui ne puisse être admise par l'humanité et devenir un objet de mode ou d'habitude. Tout raisonnement d'ailleurs doit céder à l'évidence du fait : or, le fait est ici patent. On a vu (1) que le plus ancien exemple de la diaphonie est indiqué par deux vers d'Horace, et qu'il remonte conséquemment à plusieurs années avant le commencement de notre ère. Nous voyons ensuite cette même diaphonie mentionnée, comme étant en usage, par des écrivains grecs des troisième et quatrième siècles, et, sans aucun doute, elle ne cessa pas d'être mise en pratique dans la suite, puisque nous la retrouvons au neuvième siècle, constituant un genre de musique mondaine et religieuse, non-seulement par ce que nous en apprennent certains auteurs de traités de musique ou autres de cette époque, mais aussi par ce que nous montre le système de construction de quelques instruments du moyen âge, dont nous parlerons plus loin.

Notre intention n'est pas de fatiguer la patience de nos lecteurs par les fausses idées des anciens théoriciens qui leur faisaient considérer la quarte, son octave, la quinte, son octave, l'octave et son redoublement, comme autant de consonnances différentes, ou de *symphonies*, comme on disait alors. Ces distinctions entre des intervalles de même nature étaient nées chez les Grecs : si on les retrouve chez les auteurs de traités de musique antérieurs au XIe siècle, c'est que, jusqu'à l'époque de Guido d'Arezzo, on ne connut que la doctrine de Boëce qui résume celle de ces mêmes Grecs. Le moine Hucbald, qui vécut dans la seconde moitié du IXe siècle, et de qui l'on a un Manuel de musique (2), partage les mêmes idées prises à la même source. Il

---

(1) *Histoire générale de la musique*, t. III, p. 328.

(2) *Hucbaldi Musica Enchiriadis*, ap. *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra, ed. a Martino Gerberto*, t. I, fol. 152 et seq.

est le plus ancien auteur du moyen âge qui ait exposé méthodiquement le système de la diaphonie. Toutefois, dans la plus grande partie de son livre, il ne lui donne pas ce nom : pour lui, comme pour tous les musiciens de son temps, les séries de quartes et de quintes, qu'il nomme *symphonies*, sont un *doux accord de sons divers réunis entre eux* (1). Cependant, dans le treizième chapitre de son ouvrage, il revient aux idées de l'antiquité lorsqu'il dit : « On appelle diaphonie ce qui ne consiste pas dans le chant seul, mais « dans un concert discordant. » Il ajoute immédiatement : « Quoique « ce nom soit commun à toutes les symphonies, *cependant il ne se « donne qu'à celles de la quinte et de la quarte* (2). » Ce passage est le seul où Hucbald reconnaît le caractère discordant des séries de quartes et de quintes; partout ailleurs il emploie le mot de *symphonie*, qui, chez les Grecs, ne s'appliquait qu'à la magadisation de l'octave. Par une longue habitude d'entendre les séries continues de quintes et de quartes, on n'était plus, au neuvième siècle, impressionné d'une manière désagréable par leurs incohérences de tonalités, et, d'après ce que dit Hucbald, on y prenait un certain plaisir. On voit aussi, dans le troisième chapitre de son livre, que *diaphonie* était synonyme d'*organum*.

Hucbald distingue six sortes de symphonies, à cause de redoublements qui pouvaient se faire à l'octave de chacun des sons accouplés : en réalité, il n'y eut néanmoins que deux sortes de diaphonies, à savoir, celle des quartes et celle des quintes, dont les sons se re-

---

(1) *Est autem symphonia vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus, ibid.*, p. 160.

(2) *Dicta autem diaphonia quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono. Quod licet omnium symphoniarum sit commune, in diatessaron tamen ac diapente hoc nomen obtinuit, ibid.*, p. 165.

M. de Coussemaker ne nous paraît pas avoir bien entendu ce passage, lorsqu'il dit (ouvrage cité, p. 13) que, contrairement à Gaudence et à Isidore de Séville, qui donnent le sens de *dissonance* au mot *diaphonie*, Hucbald lui donne celui de *double son*. Cet auteur, conformément à la doctrine des auteurs grecs, dit qu'on ne donne le nom de *diaphonie* qu'aux séries de quartes et de quintes ; conséquemment il attribue à ce mot le sens qu'il peut avoir et non celui de διὰ φόνος, deux sons. Διὰ φόνος n'est point grec, car διὰ n'est pas un nom de nombre, mais une préposition, et *son* ne se dit pas φόνος, mais φωνή. M. de Coussemaker a pris cette erreur dans le *Speculum musicæ* de Jean de Muris (lib. VII, c. 4) ; cet auteur dit du moins φωνή. *Deux* se dit δύο en grec et non διά. Διαφωνία, discordance, διάφωνος, discordant, sont un seul mot comme διατεσσάρων, la quarte, διαπέντε, la quinte, διαπασῶν, l'octave. Encore une fois *diaphonie* vient de διαφωνέω, détonner, chanter faux. Oubliant ce que dit son auteur, dans la seconde phrase du passage cité, M. de Coussemaker présente comme une des espèces de la diaphonie l'exemple de la symphonie de l'octave donné par Hucbald.

doublaient à l'octave à volonté. En voici des exemples à deux, trois et quatre voix, pris dans le livre de ce moine.

DIAPHONIE DES QUINTES A DEUX VOIX.

Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

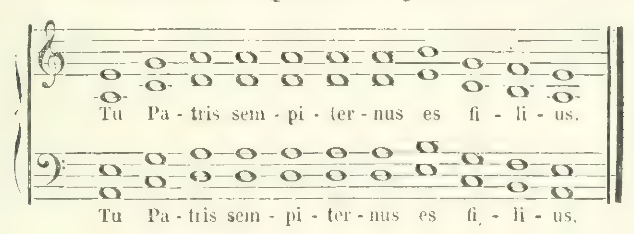
Si la diaphonie devait se faire à troix voix, on doublait à l'octave la voix grave, appelé *organum* lorsque le chant est à la partie supérieure et *principale* lorsqu'elle a le ton du chant.

DIAPHONIE DES QUINTES A TROIS VOIX.

Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

Lorsqu'on voulait faire la diaphonie à quatre voix, on ajoutait la voix d'un enfant de chœur à celle des trois chantres : elle doublait à l'octave ou le chant ou l'*organum*.

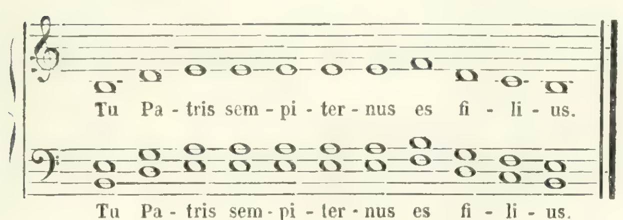
DIAPHONIE DES QUINTES A QUATRE VOIX.



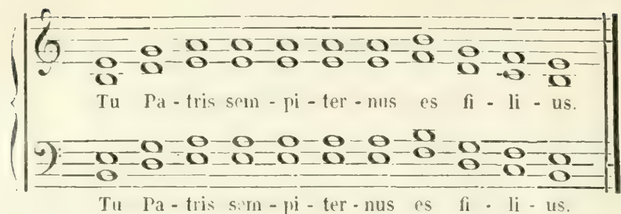
DIAPHONIE DES QUARTES A DEUX VOIX.

Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

DIAPHONIE DES QUARTES A TROIS VOIX.



DIAPHONIE DES QUARTES A QUATRE VOIX.



Ces formes barbares, qui révoltent notre sentiment musical, sont antipathiques à l'harmonie proprement dite, dont la base est l'unité tonale ; cependant il est certain que le principe de ces étranges successions de sons simultanés fut admis antérieurement à l'ère chrétienne, qu'il a persisté à travers les siècles, et que ses développements à trois et quatre voix ont paru agréables à beaucoup de générations (1). On jugera toujours mal des facultés musicales de l'humanité, quand on prendra pour point de comparaison celles qui ont reçu l'éducation de l'art, au moins par l'audition : les peuples modernes civilisés sont, sous ce rapport, dans une situation qui n'a été celle d'aucune nation de l'antiquité ou du moyen âge. Cette diaphonie, qui paraît si peu naturelle au sentiment musical, n'est pas d'ailleurs prouvée seulement par les écrits des auteurs didactiques; nous en trouvons aussi la démonstration dans le système de construction de certains instruments. L'orgue du moyen âge, par exemple, nous la fait voir matérialisée dans un de ses jeux, le plus important alors et le plus caractéristique, auquel on donnait le nom de *mixture*. Chaque touche de ce jeu faisait entendre, outre le son le plus grave, sa quinte, son octave, sa douzième ou octave de la quinte et quelquefois sa double octave, suivant la dimension de l'instrument; ou la quarte, l'octave, la onzième et la double octave ; ou la quarte, l'octave, la onzième et la double octave. Certaines orgues, relativement considérables, avaient deux registres de *mixture ;* dans notre enfance, lorsque nous étions enfant de chœur à l'église Saint-Germain, de Mons, il y avait un très-ancien orgue de trois octaves et une tierce, qu'on ne jouait plus depuis longtemps,

(1) Kiesewetter, qui n'hésite jamais à nier l'évidence de l'histoire, quand elle contrarie ses opinions ou blesse ses instincts, ne croit pas à la réalité de l'emploi de la diaphonie et de l'*organum*. — *Geschichte der Europaisch-Abendlandischen oder unsrer heutigen Musik*, p. 17 et suiv.

où il y avait un jeu de *régale* et deux mixtures. L'un de ces jeux avait des tuyaux de quintes et d'octaves ; l'autre de quartes et d'octaves. Des jeux de même espèce ont existé dans les grandes orgues modernes jusqu'à la première moitié du dix-neuvième siècle : on leur donnait, en France, les noms de *fourniture* et *cymbale* : outre les quintes et octaves, ces jeux avaient les tierces et dixièmes redoublées. Les grands jeux de seize, huit et quatre pieds, se joignaient à ces jeux de mixture ; ils en absorbaient la dureté et ne leur laissaient qu'une harmonie vague, mais saisissante. Cet ensemble magnifique, appelé *plain-jeu,* était d'un caractère essentiellement religieux. Au moyen âge, la mixture se jouait seule et charmait les auditeurs par sa diaphonie.

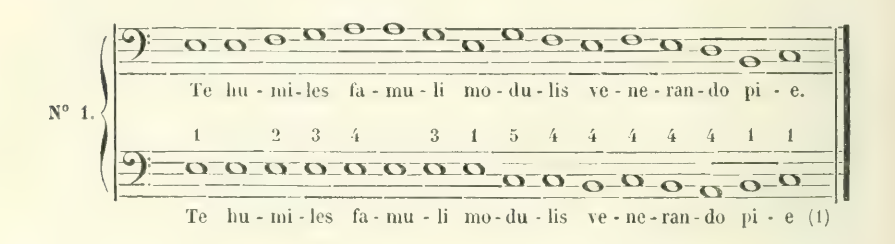
Les instruments à archet du moyen âge fournissent aussi, par leur construction, des indications de leur emploi dans le système de la diaphonie. Ceux dont on a vu les figures dans le chapitre précédent, ainsi que d'autres représentés par divers monuments, n'ont pas d'échancrure pour le passage de l'archet, en sorte que celui-ci devait toucher au moins deux cordes. Soit que ce système de construction eût été conçu à dessein, soit qu'il n'eût d'autre cause que l'état peu avancé de l'art de la lutherie, il n'en est pas moins certain que, dans un temps où la diaphonie était encore en usage, les exécutants, peu habiles d'ailleurs dans le doigter de la main gauche, ont dû faire entendre ou la diaphonie de la quinte, ou celle de la quarte, suivant l'accord de l'instrument, en plaçant le même doigt sur deux cordes. On voit donc, par la forme même des instruments à archet de l'époque appelée le *moyen âge*, que la diaphonie n'était pas seulement en usage dans les églises, mais qu'elle était également appliquée dans la musique mondaine et instrumentale, enfin qu'on y trouvait de l'agrément.

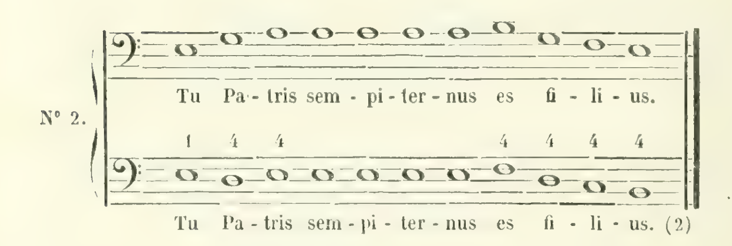
Après avoir dit, dans le dix-septième chapitre de son *Manuel de musique,* que la symphonie de l'octave est la plus parfaite, Hucbald fait la remarque que la diaphonie des séries continues de quartes est la plus défectueuse, ne présentant pas toujours l'intervalle de quarte dans la proportion de deux tons et un demi-ton, qui est celle de la quarte juste, puisqu'elle forme le *triton* ou la quarte de trois tons lorsque la note *f* (fa) est la plus grave de l'intervalle. Par cette raison, il donne à la quarte ainsi constituée le nom de *dissonance* (1).

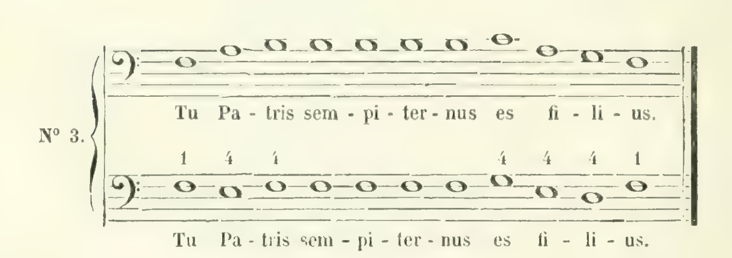
(1) *Musica enchiriadis,* ap. Gerb., t. II, p. 169.

Sa remarque est parfaitement juste; mais on peut s'étonner qu'il n'ait pas vu, ou du moins constaté par ses paroles, qu'il en est de même dans la diaphonie des séries de quintes, lorsque les deux mêmes notes sont placées dans un ordre inverse, puisque les quintes justes sont formées de trois tons et un demi-ton, et que celle-là ne renferme que deux tons et deux demi-tons. Il est de toute évidence qu'elle est défectueuse et qu'elle est conséquemment dissonante au même titre que la quarte de trois tons.

Le dix-huitième chapitre du même ouvrage concerne un autre genre de diaphonie dont nous allons transcrire les exemples avant d'en faire l'analyse.

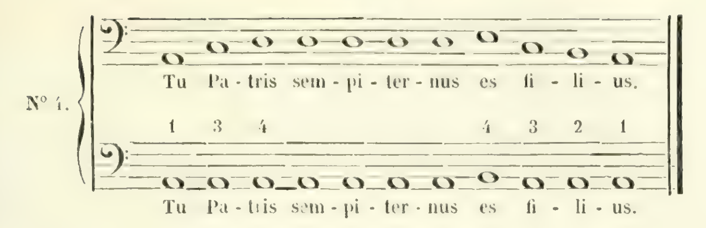






(1) Hucbaldi Musica enchiriadis, apud Gerbertum, t. I, p. 170.

(2) *Ibid.*, p. 171.



Nous appelons l'attention du lecteur sur les spécimens d'harmonie barbare mis ici sous ses yeux : ils sont dignes d'un vif intérêt, car ils renferment les éléments fondamentaux de la musique constituée comme art. Expliquons en quoi ils diffèrent de la diaphonie transmise par les Grecs aux Romains de l'empire, puis par ceux-ci aux Gallo-Romains et, enfin, au moyenâg e. Avant tout, n'oublions pas : 1° que cette diaphonie n'est que la même mélodie chantée simultanément dans deux modes différents ; 2° que les deux voix ont toujours et nécessairement des mouvements semblables ; 3° que ces voix ne forment, pendant toute la durée de leur union, qu'une seule harmonie, soit de quinte, soit de quarte.

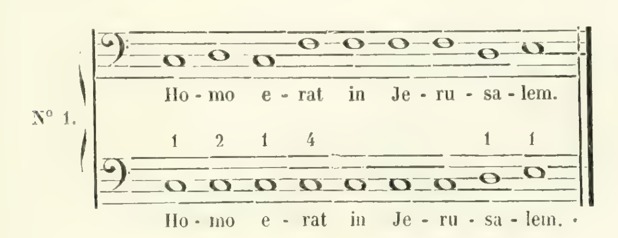
Dans les quatre spécimens qu'on vient de voir, les conditions d'union des voix sont toutes différentes, en ce que : 1° ces voix ne disent plus le même chant dans deux tons différents, et que, par une conséquence naturelle, elles sont toutes deux dans l'unité tonale, commençant et finissant ensemble par le même son, c'est-à-dire par la tonique. Si, dans le cours du chant, on revoit à plusieurs reprises les voix faisant encore des passages en quartes, par mouvement semblable, il ne faut les considérer que comme une habitude contractée pendant une longue suite de siècles et qui reparaît çà et là ; 2° dans ces exemples, on remarque trois sortes de mouvements entre les voix, l'un contraire, une voix descendant pendant que l'autre monte et réciproquement ; l'autre oblique, une de ces voix montant ou descendant pendant que l'autre reste immobile sur la même intonation ; le troisième mouvement est semblable entre les deux voix, toutes deux montant ou descendant ensemble ; 3° les voix forment entre elles des variétés d'harmonie, au lieu de n'en faire entendre qu'une seule, comme dans l'ancienne diaphonie. C'est ainsi que, dans l'exemple n° 1, on voit la seconde succéder à l'unisson, la tierce à la seconde, la quarte à la tierce, et, sur le mot *modulis,* la quinte précéder la quarte. Dans le n° 4, on voit la tierce succédant à l'unisson et suivie

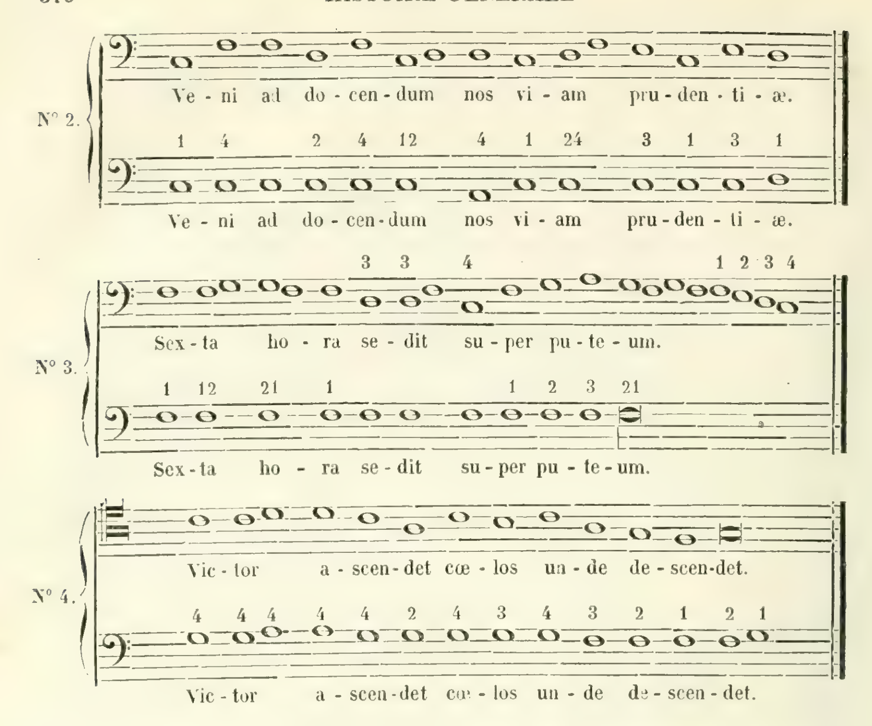
de la quarte; dans le même exemple, les quatre dernières notes font voir la tierce succédant à la quarte, la seconde à la tierce, l'unisson à la seconde. Ces mêmes harmonies de tierce et de seconde sont des faits auparavant inouis: la tierce! intervalle essentiellement harmonieux et consonnant; la seconde! c'est-à-dire l'absolu de l'harmonie dissonnante. Ainsi, ce que nous avons cherché vainement dans tous les temps et dans tous les climats, depuis l'antiquité la plus reculée; ce que n'ont pu nous laisser entrevoir ni les grands peuples sémitiques de l'Égypte, de Phénicie, de l'Assyrie et de l'Arabie, ni les puissantes intelligences ariennes de l'Inde, de la Perse et de la Grèce, nous le trouvons dans une époque de barbarie, dans ce dixième siècle de déplorable mémoire! Il est vrai que l'état dans lequel sont alors ces éléments de l'harmonie n'est guère meilleur que le temps où nous les rencontrons; toutefois ils n'en portent pas moins en eux-mêmes le principe d'un art destiné à réaliser toutes les conditions du beau et de l'idéal.

D'où sont donc venus tout-à-coup ces éléments d'harmonie si féconds, naguère inconnus et auxquels n'aurait jamais pu conduire l'ancienne diaphonie? D'où ils sont venus? Il ne faut pas le demander à Hucbald, car il n'en sait rien : il ne s'en enquiert même pas. Pour lui, il ne s'agit que du fait : il y a deux genres de diaphonies qui sont cela et cela! il ne faut pas lui demander davantage. Mais que dirons-nous de certains historiens modernes de la musique et de l'harmonie qui n'ont pas vu plus loin que le moine du dixième siècle? Bien plus, lorsque, trente-cinq ans avant que ceci fût écrit, nous leur avons dit d'où sont venues ces choses si importantes pour la création de l'art, ils se sont écriés: *hypothèse! paradoxe!* Il fallut qu'un écrivain du douzième siècle, esprit supérieur à son temps, vînt à notre secours et prouvât que nous étions dans le vrai, lorsque nous disions que les éléments essentiels de l'harmonie nous ont été révélés par les populations du Nord qui envahirent toute l'Europe aux cinquième et sixième siècles. Nos adversaires voulaient qu'à l'ancienne diaphonie des quintes et des quartes se fussent ajoutées naturellement et par la suite des temps les autres harmonies : ils oubliaient que les choses ne peuvent produire que ce qu'elles contiennent. Les séries continues de quartes et de quintes auraient pu se faire entendre encore pendant des milliers d'années, sans qu'on en vît sortir la tierce et la seconde, le mélange des harmonies, les

mouvements divers des voix et l'unité tonale. Dans les exemples donnés par Hucbald, on retrouve toutes les indications de Gérald, nommé *Cambrensis*. Les harmonies enseignées par les hommes du Nord n'étaient, dit-il, qu'à deux parties; c'est en effet ce qu'on voit dans l'*Enchiriadis* : la voix supérieure disait le chant et l'inférieure murmurait en dessous l'accompagnement en harmonie; c'est encore ce que contiennent les spécimens de Hucbald. Gérald ajoute que ces harmonies ne sont point un produit de l'art, mais d'une habitude devenue en quelque sorte naturelle : *nec arte tantum sed usu longævo et quasi in naturam more diutina jam converso*. Il est à peu près certain que, chez les Saxons et les Danois, l'harmonie a été instinctive et qu'elle s'est révélée spontanément dès leur premier âge, mais d'une manière grossière et barbare, comme on peut en juger par les spécimens de Hucbald.

Hucbald mourut en 930 ou 932, à l'âge de plus de quatre-vingt-dix ans : son *Manuel de musique* était alors écrit depuis longtemps. Entre ce moine et Guido d'Arezzo, plus d'un siècle s'écoula, et dans cet intervalle aucun traité de musique ne paraît avoir renfermé de nouveaux éclaircissements concernant la diaphonie et l'*organum*, ou du moins, s'il en a été composé, on ne les connaît pas. Le *Micrologus de disciplina artis musicæ*, c'est-à-dire l'abrégé des principes de musique, de Guido d'Arezzo, fut composé vers l'année 1020. La diaphonie ancienne, par séries continues de quintes ou de quartes, était encore en usage dans l'Église. Guido en donne des exemples dans le dix-huitième chapitre de cet ouvrage célèbre, mais ils ne sont qu'à deux voix, les intervalles n'en étant pas redoublés. L'autre espèce de diaphonie, plus spécialement appelée *organum*, est aussi expliquée par Guido avec des exemples que nous allons transcrire. Bien qu'environ cent ans se fussent écoulés entre l'époque de Hucbald et celle de Guido, on ne remarque aucun progrès dans les exemples donnés par le moine de Pompose.





Si l'on examine avec attention les exemples d'*organum* à intervalles divers qui se trouvent dans le Manuel de Hucbald et dans le Micrologue de Guido, on acquerra la conviction que les mouvements des voix n'étaient pas fixés par des règles rationnelles. L'unisson monte à la seconde et la seconde descend à l'unisson ou monte à la tierce ou même fait un saut sur la quarte, par la voix du chant, comme on le voit en deux endroits du deuxième exemple tiré de l'ouvrage de Guido, ou par l'*organum*, comme dans le même exemple; enfin, la seconde monte sur l'unisson par le mouvement de l'organum, ainsi qu'on le voit dans le quatrième exemple de Guido. Quant à la tierce, elle descend à la seconde ou monte à la quarte ; les quartes se succèdent en montant et descendant, diatoniquement ou par sauts : à vrai dire, toute succession quelconque est admise. On comprend qu'il ne peut y avoir de règles pour une harmonie si barbare : les éléments dont elle se compose furent une précieuse acquisition, mais leur emploi est absurde. Certaines règles indiquées par Jean Cotton, auteur d'un traité de musique et qui vécut vers le milieu du onzième siècle, sont ou futiles ou fausses. Quand il dit, par exemple, que l'*orga-*

num doit descendre si la mélodie monte, il est démenti formellement par tous les exemples qu'on a de ce genre de diaphonie.

Un traité anonyme de diaphonie ou d'organum découvert par MM. Danjou et Morelot à la bibliothèque Ambrosienne de Milan, en 1847, a été publié par M. de Coussemaker dans la seconde partie de son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Les auteurs de cette découverte ont considéré l'écriture du manuscrit comme indiquant la fin du onzième siècle. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage est certainement postérieur à Guido, l'auteur du Micrologue étant cité dans le prologue. Écrit conséquemment environ deux cents ans après la composition du Manuel de Hucbald, l'écrit anonyme établit un système particulier d'après lequel ni l'intervalle de tierce, ni celui de seconde, n'apparaissent dans l'*organum* : l'unisson, la quarte, la quinte et l'octave sont les seules conjonctions harmoniques qu'on y trouve, non en séries continues, mais par groupes de deux ou trois quartes ou quintes. Dans les exemples qui accompagnent le texte on voit des successions d'unissons, l'unisson suivi de l'octave, ou l'octave suivie de l'unisson. L'absence de l'intervalle de seconde, dans l'organum à deux voix, fait disparaître quelques duretés de ce système, mais l'absence de la tierce lui enlève la douceur de certaines successions. L'auteur anonyme commet une singulière méprise en commençant son prologue : il y dit que les traités de musique de Pythagore et de Boëce sont peu intelligibles en ce qui concerne la science obscure de la diaphonie; or, il n'existe point de Traité de musique de Pythagore, et Boëce ne dit pas un mot de la diaphonie. Au surplus son texte est rempli de naïvetés, et les règles qu'il donne pour la formation de l'organum sont arbitraires, sans utilité, et délayent en plusieurs pages ce qui pourrait se dire en quelques mots. Les intervalles considérés par lui comme constituant l'excellence de l'organum sont la quinte et la quarte ; on voit par là qu'il était imbu des préjugés favorables au plus défectueux des intervalles et contraires à la tierce, qui étaient alors partagés par tous les musiciens : or, ce sont ces mêmes préjugés qui ont été les causes principales de la lenteur excessive des progrès de l'harmonie au moyen âge. Nous croyons devoir présenter au lecteur un spécimen de l'organum tiré de l'ouvrage dont il s'agit : le chant y est donné à la voix inférieure ; la supérieure y fait l'*organum* où l'on remarque une foule de maladresses dans la forme et l'absence de tout sentiment mélodique.

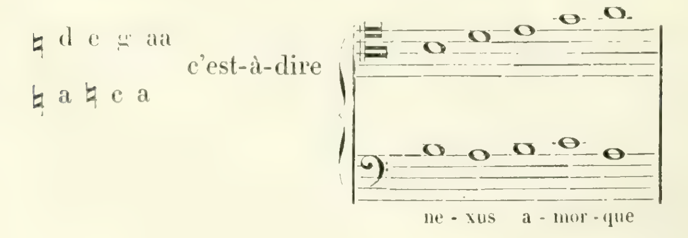
Cun-cti po-tens ge - ni-tor De - us om - ni Cre - a - tor e - -

ley - son. Chris - te De - i splen dor vir - tus pa - tri - que so - phi - a

e - - - - ley - son Am - bo - rum sa - crum spi - ra - men

ne - xus a - mor - que e - - - - - ley - son.

La tierce n'étant pas mentionnée dans le texte du traité anonyme, et beaucoup de successions où elle eût été naturelle ayant de préférence la quarte, nous avons cru d'abord que la tierce qui se trouve sur *a* du mot *amorque* provenait d'une erreur de plume et qu'il aurait fallu ce qui suit au lieu de ce qui est dans le manuscrit :



Cependant, considérant que deux autres exemples du corps de l'ouvrage ont aussi une tierce, nous avons dû croire que l'auteur admettait cet intervalle par exception, quoiqu'il n'en parlât pas.

Aucun auteur connu n'a parlé de ce système batard d'organum et nous n'en avons pas rencontré d'exemples pratiques autres que ceux de cet ouvrage, lequel ne paraît pas avoir été connu, ni avoir exercé d'influence sur ce genre de musique, si ce n'est peut-être dans quelque localité particulière.

Résumons ce qui vient d'être dit de l'*organum*. Il n'a pas amélioré les relations des sons, si ce n'est qu'il a fait entendre quelques rares emplois de la tierce, le plus harmonieux des intervalles; il n'a pas fait disparaître les successions de quartes et de quintes, mais il n'en a plus fait un usage continu; aux successions permanentes de ces mêmes quartes et quintes il a substitué le mélange d'intervalles divers et il y a fait intervenir les mouvements oblique et contraire des voix; par ces innovations, il a introduit dans la musique à sons simultanés les éléments d'un art nouveau qui, en se développant et se perfectionnant par de très-lents progrès, conduiront un jour cet art à sa constitution régulière et complète.

Nous aborderons dans le cinquième volume de notre Histoire les modifications de l'organum qui ont conduit à un genre de musique à sons simultanés appelée *déchant*.

CHAPITRE SIXIÈME.

LA DIDACTIQUE DE LA MUSIQUE DEPUIS LE SIXIÈME SIÈCLE JUSQU'À LA FIN DU ONZIÈME.

Devenue royaume barbare en 476 et tour à tour conquise par les Hérules, les Goths et les Lombards, l'Italie conserva néanmoins, jusque vers la fin du sixième siècle, les traditions grecques de la musique. Boëce les recueillit dans son traité de musique en cinq livres, ainsi que nous l'avons dit précédemment, et Cassiodore, qui vivait encore en 562, âgé de près de cent ans, en a laissé un souvenir dans le cinquième chapitre de son traité sur la discipline des lettres et des arts libéraux (1). Il y fait encore l'énumération

(1) *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum. Ex opp.*, t. II, edit. Rotomagi, 1679.

des quinze modes d'Alypius comme n'étant point abandonnés et les établit dans leur ordre naturel, mais en leur donnant les noms de *tons*. On trouve aussi, dans ce chapitre, la classification des six genres de symphonies réalisés, trois cent cinquante ans plus tard environ, par Hucbald, dans des exemples notés : on remarque dans ce nombre les diaphonies de séries de quartes et de quintes, soit à deux voix, soit avec l'octave. Ces choses sont les plus considérables que renferme la partie du livre de Cassiodore consacrée à la musique. Après cet écrit, l'Italie ne paraît plus avoir rien produit concernant la didactique ou la méthode appliquée à la musique, jusqu'au commencement du onzième siècle, c'est-à-dire pendant l'espace d'environ quatre cent cinquante ans.

Au septième siècle, le premier ou plutôt le seul auteur qui ait écrit sur la musique est l'évêque de Séville saint Isidore. Dans son célèbre traité des Étymologies ou des origines, divisé en vingt livres (1), les chapitres 14 à 22 du troisième livre concernent la musique. Ce sont ces chapitres que l'abbé Gerbert a publiés, sous le titre de *sentences de musique*, dans la collection des écrivains ecclésiastiques sur cet art, d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne. La plus grande partie de ce qu'a écrit sur la musique l'évêque de Séville offre peu d'intérêt, ne contenant que des faits généraux et des idées qui se trouvent partout sur le nom de la musique, les inventeurs supposés de cet art, sa classification en différents genres, ses diverses parties et autres choses sans utilité. Il n'en est pas ainsi du XIX[e] chapitre du troisième livre, qui est le VI[e] de l'édition de Gerbert, : il a pour objet la *première division de la musique appelée harmonique*. Les définitions qu'en donne Isidore ont une précision, une clarté, qu'on ne trouve point dans d'autres écrits du moyen âge. La musique harmonique, dit-il, est à la fois modulation de la voix et concordance de plusieurs sons simultanés. La symphonie est l'ordre établi entre les sons concordants du grave et de l'aigu, lesquels sont produits soit par la voix, soit par le souffle ou par le tact. Par elle, en effet, les sons les plus aigus et les plus graves concordent, en sorte que si l'un quelconque venait à dissoner, il offenserait l'oreille. Le contraire a

---

(1) *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum libri XX.*

La meilleure édition de cet ouvrage est celle que contient le troisième volume du *Corpus grammaticorum latinorum veterum*, publié par M. Frédéric Lindemann, Leipsick, 1833.

lieu dans la diaphonie, qui est l'union des sons discordants ou dissonants (1). On voit que l'évêque de Séville exprime le sens véritable du mot grec *diaphonie*, et qu'il est en opposition formelle, sur ce point, avec Jean de Muris.

On pourrait s'étonner que la discordance dont l'oreille aurait été blessée dans la symphonie fût l'élément de la diaphonie : tel est, en effet, le singulier mystère de la musique du moyen âge, et c'est précisément ce qu'a constaté le philosophe du neuvième siècle, Jean Scot Érigène, disant de l'organum : « Tandis que les inter-« valles (des sons) grands et petits sont entendus *dans des proportions* « *discordantes en longues suites*, ou en particulier et séparément, ils « sont en même temps conjoints entre eux selon les règles ration-« nelles de l'art musical (2). » C'est, comme on voit, d'une part la diaphonie, de l'autre la symphonie. On ne peut se refuser à l'évidence du fait : il y a eu, dans le moyen âge, un genre de musique qu'on savait être discordant (l'organum ou la diaphonie), de même qu'il y avait la symphonie, simple chant à l'octave. Si opposée que soit une telle musique au sentiment, on la voit néanmoins persister dans l'usage des discordances jusqu'au quatorzième siècle, bien que s'améliorant par degrés sous de certains rapports, comme cela sera démontré par la suite. Recherchait-on dans ces discordances certaines sensations nerveuses, que calmaient ensuite les consonnances de l'unisson et de l'octave? Cela n'est guère vraisemblable chez des peuples si éloignés des défaillances de la civilisation. Cependant le fait, prouvé par mille exemples, écarte tous les doutes qu'on voudrait élever contre la réalité d'une musique semblable. Jusqu'où le temps et la force de l'habitude peuvent oblitérer les facultés des organes serait un problème difficile à résoudre ; quant à la réalité de l'effet, on n'en peut donner de démonstration plus certaine que par les faits suffisamment établis. Or, quelle objection pourrait-on opposer, lorsqu'un maître de chapelle, très-savant musicien, tel que Gafori, nous apprend que de son temps, à la fin du quinzième siècle, on chantait encore à

(1) Harmonica est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio. Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis sive in voce, in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditoris offendat. Cujus contraria est Diaphonia, id est, voces discrepantes vel dissonæ.

(2) Voir, au premier volume de notre *Histoire*, la note 1, p. 173.

la cathédrale de Milan des litanies appelées *discordantes* (litaniæ discordantes), dont il note ce spécimen?

Do - - mi - ne mi - se - re - re.

Cela est affreux, horrible, absurde; mais cela est.

Bède, surnommé le *vénérable*, fut la lumière du huitième siècle, et la gloire des Anglo-Saxons, ses compatriotes : un tel homme, possédant la connaissance des langues grecque et latine, de la chronologie, de l'histoire, de la théologie, de la philosophie et des sciences, alors que l'Italie elle-même était barbare, est un phénomène extraordinaire. Il naquit en 672 et mourut en 735. Bède est le seul auteur d'un Traité de musique composé au huitième siècle qui soit venu jusqu'à nous, celui que son élève Alcuin avait écrit ayant été perdu. L'ouvrage de Bède ne fournit pas de renseignements sur la musique de son temps : c'est un traité des principes généraux de cet art et des proportions numériques des intervalles des sons d'après la doctrine des Pythagoriciens. On reconnaît l'élévation de son esprit dans les phrases de son entrée en matière : *Il est à remarquer*, dit-il, *que tout art est contenu dans le calcul : c'est ainsi que la musique consiste et se développe dans les rapports des nombres.* (Notandum est, quòd omnis ars in ratione continetur. Musica quoque in ratione numerorum consistit atque versatur.) Le traité de Bède est contenu dans le premier volume de ses œuvres publiées à Bâle (1563) et à Cologne (1612). On trouve à la suite un autre traité intitulé *Musica quadrata seu mensurata,* faussement attribué à Bède et qui est d'un musicien du XIII[e] siècle (1).

Deux traités de musique, composés dans le neuvième siècle, sont les seuls ouvrages connus de cette époque, si toutefois le Manuel de Hucbald n'a pas été écrit avant le dixième siècle, ce qui n'est pas prouvé. Le premier des deux ouvrages dont il s'agit a pour auteur un moine nommé Aurélien de l'abbaye de Réomé ou Moutier-Saint-Jean, au diocèse de Langres, lequel paraît avoir vécu vers 850. Son li-

(1) Voir les articles *Aristote* (pseudonyme) et *Bède*, dans la *Biographie universelle des musiciens,* 2[e] édition, tome I[er].

vre (1), intitulé *Musica disciplina*, est divisé en vingt chapitres. Le premier a pour objet l'éloge de la science de la musique ; dans le second, où il est traité des inventeurs de cette science, se trouve l'anecdote de Pythagore qui, passant devant l'atelier d'un forgeron et remarquant que les marteaux rendaient des sons différents, avait pesé les marteaux et, d'après les proportions de leurs poids, avait déterminé celles des intervalles des sons. Nous avons fait voir au septième livre la fausseté de cette historiette qu'on a répétée en cent endroits, depuis l'antiquité. La division de la musique en trois genres remplit le troisième chapitre : ces trois genres sont la musique mondaine, la musique humaine et la musique organique. La première, prise des idées pythagoriciennes concernant l'harmonie universelle, est exposée d'une manière superficielle par le moine de Réomé. Par *musique humaine*, Aurélien entend celle que l'homme aurait faite à l'imitation de la *mondaine*. Enfin, la musique organique est celle qu'on fait avec les instruments, et on ne comprend guère pourquoi elle est séparé ede la musique humaine. Celle-ci est divisée, dans le quatrième chapitre, en musique harmonique et musique rhythmique. Une partie du cinquième chapitre est copiée mot pour mot des définitions de l'harmonie, de la symphonie et de la diaphonie, par Isidore de Séville, qui viennent d'être rapportées. Dans le sixième, on retrouve les six genres de symphonies exposés par Cassiodore, ainsi que l'explication des quinze modes de la musique grecque. De tout cela, rien de véritablement utile ne peut être tiré pour la connaissance de la musique de l'époque. Dans les chapitres suivants, l'ouvrage d'Aurélien acquiert de l'intérêt, parce qu'il est le premier où se trouve une exposition régulière et complète des huit tons du chant ecclésiastique divisés en deux classes de tons authentiques et de tons plagaux.

L'autre traité de musique, produit dans le neuvième siècle, a pour auteur Remi d'Auxerre, ainsi nommé du lieu de sa naissance. Quoiqu'il eût ouvert des cours de théologie et de musique à Reims, en 893, puis à Paris dans les premières années du dixième siècle, son enseignement ne put porter aucun fruit pour l'art considéré au point de vue de la pratique, car il avait pris pour sujet de ses leçons l'explication et le commentaire du neuvième livre de l'encyclopédie mé-

(1) L'ouvrage d'Aurélien a été publié par Gerbert, *Script. eccl. de musica*, etc., t. I, pp. 28-63.

thodique de Martianus Capella, lequel ne concerne que l'ancienne musique des Grecs. Son ouvrage, publié dans la collection de l'abbé Gerbert (1), roule sur le même sujet et n'a pas de divisions par chapitres : il y a lieu de croire qu'il n'est que la rédaction définitive de ses leçons ; on n'y trouve rien, en effet, qui ait quelque rapport à la musique du temps où l'auteur vécut.

Au commencement du dixième siècle, nous arrivons aux ouvrages connus sous le nom de Hucbald. En premier lieu se présente la question si tous ceux qui ont été publiés sous ce nom par Gerbert (2) lui appartiennent en effet. Le premier, tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Strasbourg et collationné sur un autre de la bibliothèque des Mineurs conventuels de Césène, porte en tête : *Incipit Liber Ubaldi peritissimi musici de Harmonica institutione.* Si l'on compare ce premier Traité au Manuel du même auteur dont nous avons parlé, on remarque bientôt les différences essentielles qui séparent ces deux ouvrages et qui consistent : 1° dans l'objet de chacun de ces livres ; 2° dans la méthode d'exposition, laquelle est, relativement au temps où vécut l'auteur, simple et progressive dans le Manuel, tandis qu'elle est obscure, embarrassée, dans l'autre ouvrage ; 3° dans la propriété des termes, par laquelle se distingue le Manuel et qu'on ne trouve pas dans le premier Traité. Pour en donner un exemple, l'auteur de celui-ci, ayant à distinguer les sons qui ont la même intonation ou sont à l'unisson de ceux qui forment des intervalles conjoints ou disjoints, leur donne les noms de sons égaux et de sons inégaux, *æquales, inæquales soni.* Qu'est-ce qu'un son inégal? Les sons peuvent être semblables ou différents d'intonation, de durée, d'intensité; ils ne sont point égaux ou inégaux. On trouve d'ailleurs dans cet ouvrage des idées fausses et de nature à jeter la confusion dans l'esprit du lecteur : c'est ainsi que l'auteur, quel qu'il soit, dit que les sons contenus dans deux octaves, l'une grave et l'autre aiguë, sont identiques et ne diffèrent que parce que les uns sont chantés par une voix d'homme, les autres par une voix d'enfant, erreur reproduite de nos jours et qui a conduit certains musiciens à écrire pour la voix de ténor avec la clef de *sol.* L'obscurité de langage qu'on remarque en beaucoup d'endroits de ce Traité de musique provient de ce que, n'ayant pas de no-

---

(1) Tome Ier, pages 63-94.
(2) Id., pages 103-229.

tation invariable à sons déterminés pour représenter les degrés de l'échelle musicale et les intervalles dont il parle, l'auteur ne désigne souvent les sons qu'en citant l'antienne ou le répons dont le son initial correspond à celui qu'il veut indiquer, ou bien il a recours à certaines formules énigmatiques dont il n'explique pas suffisamment l'usage. A cette occasion, nous croyons devoir faire connaître à nos lecteurs la cause de l'embarras éprouvé par tous les auteurs de traités de musique, depuis le sixième siècle jusqu'au douzième, pour la représentation de certains exemples nécessaires à l'exposé de leurs principes. Cette cause d'obscurité, qui rend si fatigante la lecture des ouvrages didactiques produits dans cette longue période de six siècles, n'a pas été signalée jusqu'à ce jour.

L'ancienne notation grecque et la romaine représentaient chaque son déterminé par un signe spécial ; par cela même elles étaient peu propres à écrire les chants de l'Église grecque d'Orient, lesquels sont chargés d'ornements ; de là les diverses notations des chants de cette Église, de l'arménienne et de l'éthiopienne, par groupes de sons indéterminés; de là aussi les notations gothiques ou neumatiques des conquérants ariens qui remplirent l'Europe depuis le commencement du cinquième siècle jusqu'à la fin du sixième. Par la suite des temps, l'habitude contractée de ces notations à intonations indéterminées, lesquelles s'étaient répandues partout, à cause de leurs avantages pour les sons liés, et nonobstant leurs graves inconvénients, cette habitude, disons-nous, fut cause de l'oubli dans lequel tombèrent les anciennes notations à sons déterminés. Cet oubli devint à son tour la cause des embarras éprouvés par les auteurs de traités de musique pour les exemples dont ils devaient accompagner leurs préceptes. A l'aide des neumes ils pouvaient noter un chant d'Église dont ils voulaient rappeler les intonations ; le ton de l'antienne ou du répons étant connu, les signes acquéraient par là une valeur d'intonation déterminée ; mais il n'en pouvait pas être de même dans les abstractions des principes : là il était nécessaire que chaque son pût être représenté par un signe spécial. A la vérité, l'ancienne notation romaine des quinze premières lettres n'était pas entièrement perdue, puisqu'on la retrouve dans quelques manuscrits jusqu'au douzième siècle ; il y avait aussi la modification de cette même notation, laquelle n'en avait conservé que les sept premières lettres, sous les formes de capitales dans la première octave et de minuscules dans la seconde ;

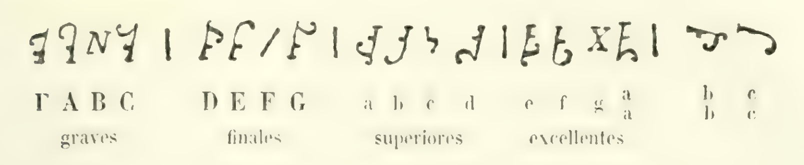
mais la connaissance de ces systèmes de représentation des sons était devenue excessivement rare, peut-être même chez les professeurs et les écrivains. De là vient qu'on chercherait en vain un passage noté dans les traités de musique d'Isidore de Séville, de Bède, d'Aurélien, et de Remi d'Auxerre; de là aussi les circonlocutions de leur style obscur. Le dernier de ces auteurs, qui ne traite que de la musique des Grecs, ne fait pas le moindre usage de leur notation, ni même de la romaine par laquelle Boëce la traduit. Il en est de même dans le traité de musique que nous examinons, quoiqu'il ait aussi pour objet principal les tétracordes de la musique des Grecs : cependant Hucbald connaissait la notation des quinze lettres, dont il a fait usage en plusieurs endroits du résumé pratique de son Manuel.

Par les motifs qui viennent d'être exposés, nous ne croyons pas que le traité de musique dont il s'agit soit l'ouvrage de Hucbald et nous avons la même opinion des fragments dont il est suivi. Si nous nous trompions, il faudrait que ces ouvrages appartinssent à une époque beaucoup plus ancienne que celle où fut écrit le Manuel et probablement au temps où Hucbald enseignait à Reims conjointement avec son ancien condisciple Remi d'Auxerre.

Le *Manuel de musique* de Hucbald ne peut pas être considéré comme un traité complet et régulier des principes de cet art, même relativement au temps où vécut l'auteur : il n'a que trois sujets principaux, à savoir, la formation d'un système nouveau de notation, la tonalité du chant de l'Église, et la symphonie ou chant de plusieurs voix à divers intervalles. L'ouvrage est divisé en dix-neuf chapitres. Le premier n'a point de titre : Hucbald y divise l'échelle musicale, dont le son le plus grave, représenté par le Γ, répond à *sol*, en quatre tétracordes auxquels il donne les noms de *graves*, *finales*, *supérieures*, *excellentes*. A ces seize sons, il en ajoute deux aigus, ce qui porte leur nombre total à dix-huit. Le penchant de l'auteur pour la musique des Grecs et pour leurs tétracordes ne lui a pas laissé voir que ce système s'applique mal aux huit tons du plain-chant, dont on ne peut saisir le vrai caractère que par leurs espèces d'octaves. Quant aux noms donnés par Hucbald aux tétracordes, les deux premiers seulement ont une signification exacte, les quatre premiers sons étant les plus graves de l'échelle, et les quatre suivants étant les finales des huit tons du plaint-chant. Le nom de *supérieures* donné

aux sons du troisième tétracorde serait mieux appliqué à ceux du quatrième, et celui d'*excellentes*, que portent ceux-ci, n'a aucun sens raisonnable.

Pour la représentation des sons contenus dans l'échelle divisée en quatre tétracordes, Hucbald propose cette notation :



Le deuxième chapitre est rempli par l'analyse de cette notation, dont le but est de représenter les sons déterminés, en réduisant les signes au plus petit nombre possible. Pour atteindre ce but, Hucbald imagine de n'avoir que trois modifications pour la tête d'un même signe, en présentant ces trois variétés de formes tournées à gauche dans le premier tétracorde; à droite dans le second; renversées et tournées à gauche dans le troisième; renversées et tournées à droite dans le quatrième. Le troisième signe seulement change dans chaque tétracorde : dans le premier, c'est la lettre N; dans le second, l'iota incliné, dans le troisième, le lamed hébreu; dans le quatrième, la lettre X. Quant aux deux sons aigus ajoutés aux tétracordes, ils sont représentés par les deux premiers signes couchés. Si Hucbald s'était proposé de faire adopter son système de notation pour le substituer à l'usage des neumes, il se trompa, car il ne pouvait remplacer les signes simples de groupes de sons qu'on voit parmi ceux-ci qu'en multipliant les signes de sons isolés; dès lors, au lieu de la simplicité qu'il cherchait, il aurait eu la complication. La psalmodie seule est le genre de chant dans lequel cette notation eût pu être bien employée. L'avantage de ses signes est de représenter des intonations déterminées; mais il se trouvait depuis longtemps dans la notation romaine des quinze lettres, ainsi que dans celle des sept lettres en caractères différents dans les deux octaves. Aussi simples et accessibles à toutes les intelligences, ces notations suffisaient pour l'emploi des signes d'intonations déterminées : il ne restait qu'à en répandre la connaissance par les traités de musique et par les écoles. L'utilité d'une notation nouvelle pour le plaint-chant était au moins contestable; de là le peu de succès que rencontra celle de Hucbald. L'historien et poëte

Hermann *Contractus* est le seul auteur d'un traité de musique qui l'ait cité dans le onzième siècle ; cependant lui-même a fait usage d'un autre système pour la notation de ses chants (1).

Le troisième chapitre du Manuel de Hucbald concerne les finales du chant. Dans le quatrième il établit, assez inutilement, qu'il n'y a qu'un tétracorde en dessous des finales et qu'il y en a deux au dessus : cela est évident par ce qui précède. Le cinquième chapitre a pour objet d'établir en quoi consistent les différences de tons authentiques et des plagaux : Hucbald ne remplit cette tâche que d'une manière insuffisante et peu exacte ; du reste, il n'en dit que quelques mots. Les chapitres sixième et septième concernent les *propriétés des sons*. Ce que Hucbald désigne par ces mots n'est autre chose que l'intonation propre de chaque note de l'échelle. Le tableau des signes de ces sons que renferme le septième chapitre est simplement un exercice de solfége. Le huitième chapitre est le développement du sujet du troisième concernant les finales des tons avec des exemples qui font voir que, par les finales, on connaît les tons ; ce qui du reste n'est pas douteux. Dans le neuvième chapitre est établie la différence entre le son pris dans son acception générale et le son déterminé ou le *ton*, suivant l'expression allemande : ainsi que le dit Hucbald, c'est précisément cette différence que marquent les deux mots *sonus* et *phthongus*. Ce qu'il dit du ton, appelé en grec ἐπόγδοος, parce qu'il est dans la proportion *sesquioctave*, est une erreur, car l'octave n'est pas composée de six tons, mais de cinq tons et de deux demi-tons mineurs. Une autre erreur lui est échappée lorsqu'il a dit, dans le même chapitre, que le *limma* est le *diesis* : le limma est le demi-ton mineur et le *diesis* est le quart de ton. Les chapitres dix à dix-huit ont pour objets spéciaux les symphonies et diaphonies : nous avons exposé, dans le chapitre précédent, ce qui concerne ces divers genres d'harmonie barbare suivant les principes de Hucbald ; cela nous dispense de revenir ici sur ce sujet. Dans le dix-neuvième et dernier chapitre, Hucbald examine *comment certaines choses sont impénétrables à notre raison* : l'une de ces choses

(1) On trouve aussi dans un manuscrit le dialogue d'Odon de Cluny sur la musique avec un tableau de la notation de Hucbald disposée sur le monocorde ; mais c'est évidemment une addition faite par un copiste, car Odon explique la composition de l'échelle musicale par la notation des lettres.

est le *pourquoi* des effets produits sur les animaux par la musique.

Sous le titre de scolies sur le *Manuel de musique* (*Scholia Enchiriadis de arte musica*), Hucbald a écrit un autre livre qui, en partie, est un questionnaire sur le contenu de celui que nous venons d'analyser, et en partie un supplément de ce premier ouvrage. Ces scolies sont divisées en trois parties : on n'y trouve rien de nouveau en ce qui concerne les sons, leur notation d'après le système de l'auteur, les tétracordes et les symphonies ; mais les développements y sont plus considérables. La fin de la seconde partie et presque toute la troisième sont relatives aux proportions numériques des intervalles des sons. Ce qu'en dit Hucbald est le résumé de ce que contient le livre de Boëce sur cette matière.

Un dernier écrit de Hucbald a pour titre *commemoratio* (commentatio) *brevis de tonis et psalmis modulandis* : on y trouve les formules grecques du chant des psaumes dans les tons authentiques et plagaux, notés par le système dont il était inventeur.

Bien que Hucbald ne puisse pas être considéré comme un de ces esprits supérieurs qui impriment à leur époque un mouvement de progrès dans un art ou dans une science, il mérite néanmoins une place distinguée dans l'histoire de la musique, parce que ses ouvrages sont les premiers du moyen âge où certaines parties de cet art ont été traitées avec autant de méthode qu'il pouvait y en avoir de son temps. Pour la première fois depuis Boëce, c'est-à-dire, après une période de quatre cents ans, on voit dans ces ouvrages la doctrine musicale sortir des généralités obscures et s'appuyer sur les faits de pratique. L'art dont parle Hucbald est barbare comme son époque ; mais c'est précisément parce qu'il nous le fait voir tel qu'il était, que ses écrits nous inspirent un vif intérêt : c'est le premier jalon planté sur la voie qui doit conduire au grand art de la musique moderne.

Réginon, abbé de Prum, monastère de bénédictins au diocèse de Trèves, fut le contemporain de Hucbald, étant né vers 840 et mort en 915. Au nombre de ses ouvrages est une lettre adressée à Rathbod, évêque de Trèves, laquelle est suivie de formules tonales de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante-deux répons notés en neumes saxons ou gothiques des plus anciens temps. Trois manuscrits de cet ouvrage existent dans les bibliothèques de Leipsick, d'Ulm et de Bruxelles. Gerbert a publié la lettre à Rathbod,

intitulée : *Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum episcopum Trevirensem* (1); mais il ne l'a pas fait suivre des formules tonales. Cette lettre est divisée en dix-neuf sections dont les quatre premières sont relatives à la tonalité du chant ecclésiastique. Dans les cinquième et sixième sections, Réginon expose la doctrine de l'harmonie universelle d'après Boëce; ce qu'il dit des instruments dans les septième et huitième sections est sans intérêt, car il se borne à en mentionner quelques-uns dans les trois classes : la cithare et la harpe dans la catégorie des instruments à cordes ; les flûtes, musettes, syrinx et orgues parmi ceux qui résonnent par le vent; enfin les cymbales et les tambours dans la classe des instruments de percussion. Les autres sections de la lettre concernent les intervalles et les divisions de l'échelle musicale suivant la doctrine des Grecs. En considérant la lettre de Réginon au point de vue de l'histoire de la musique au moyen âge, on voit qu'il n'y a rien à en tirer; les formules neumatiques dont elle est suivie offrent plus d'intérêt, mais elles ne se trouvent que dans les manuscrits.

Le dixième siècle nous apporte pour la première fois un traité véritablement méthodique des éléments de la musique de cette époque. Cet ouvrage, dont la forme est celle d'un dialogue entre le maître et le disciple, fut composé par Odon, abbé de Cluny, qui mourut dans ce monastère le 18 novembre 942. Ses droits à la paternité de ce manuel lui ont été contestés et l'on a prétendu l'attribuer à Guido d'Arezzo; mais nous avons prouvé, par l'autorité même de ce moine célèbre, dont nous parlerons bientôt, que l'abbé de Cluny est le véritable auteur de l'ouvrage dont il s'agit (2).

Nous venons de dire que le dialogue sur la musique rédigé par Odon se distingue par la méthode : le lecteur en jugera par le rapide exposé du contenu de ce manuel que nous allons mettre sous ses yeux. Après avoir expliqué en termes simples et faciles à entendre que la musique est la science du chant et que le chant est une succession de sons, le maître dit comment, à l'aide de la division du monocorde, on parvient à déterminer les intonations de chacun des quinze sons diatoniques qui composent l'étendue de deux octaves,

(1) *Ap. Script. ecclesiast. de Musica sacra, etc.*, t. I, pp. 230-247.

(2) Voir la notice sur Odon dans notre *Biographie universelle des musiciens*, 2e édition, t. VI, p. 348.

dans lesquels étaient contenus tous les chants des huit tons en usage dans l'Église ; car il ne faut pas oublier que l'éducation musicale n'avait point alors d'autre objet que de former des chantres pour le service divin. En même temps que le maître explique à l'élève comment on détermine les intonations sur le monocorde, il lui fait voir que chaque division correspond à l'un des sons des deux octaves et qu'on l'indique par une lettre qui en est le signe. Ainsi, écrivant le Γ pour signe du son de la corde entière, répondant à *sol* grave, il place A sur la première division qui est *la*, B sur la seconde qui est *si*, C sur la troisième qui est *ut ;* il arrive à cette formule complète des deux octaves :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	10	11	12	13	14	15	16
Γ.	A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.	b.	♮.	c.	d.	e.	f.	g.	aa.

Le son 16 est une extension au-delà de la deuxième octave, parce que le chant arrive quelquefois, par exception, jusqu'à ce son. Quant aux deux sons b et ♮, qui portent également le chiffre 10, le maître explique au disciple que parfois le chant exige, par sa contexture, le son b, et parfois le son ♮, à l'exclusion de l'autre.

Faisant ensuite remarquer que les espaces qui séparent les lettres sur le monocorde ne sont pas tous égaux, ceux de B à C, de E à F, de ♮ à *c*, et de *a* à *f* étant à peu près moitié moindres que les autres, le maître dit qu'on donne le nom de *ton* aux plus grandes distances de deux sons voisins, et celui de *semi-tons* (demi-tons) aux autres. Il résulte de là que chaque octave a cinq espaces d'un ton et deux espaces d'un demi-ton. Dans la seconde octave, si le chant comporte le son du b rond, l'intervalle du son *a* à ce son b n'est que d'un semi-ton ; si, au contraire, le son ♮ (bécarré) est la note de chant, l'intervalle du son *a* au son ♮ est un *ton* et celui de ♮ a *c* n'est qu'un demi-ton.

Cela fixé, le maître fait voir au disciple qu'il y a sur le monocorde d'autres intervalles que le ton et le demi-ton ; car on peut comparer l'espace A, D, et l'espace A, E ; or, il est évident que le premier est plus petit que l'autre, car il n'a d'intermédiaire entre les deux sons A, D, que deux tons et un semi-ton, tandis qu'il y a trois tons et un semi-ton entre les sons A, E. Le premier de ces intervalles est une quarte (*diatessaron*), l'autre une quinte (*diapente*). D'autres intervalles, plus grands encore, comme A, a, Γ, c, sont appelés octaves

(*diapason*) : cinq tons et deux demi-tons séparent les deux sons qui forment les intervalles de cette espèce. Suivant la doctrine d'Odon, les intervalles de quarte, de quinte et d'octave sont plus naturels à la voix que d'autres appelés *tierces* et *sixtes*, parce qu'ils sont invariables, tandis que ceux-ci peuvent être plus grands ou plus petits d'un demi-ton. Cette erreur persistait alors depuis l'antiquité.

Ces éléments étant connus, il ne restait qu'à poser la question des modes. A cette question : *Qu'est-ce que le mode?* la réponse est que c'est une règle du chant qui se détermine par la finale. Il y a quatre finales qui, dans les quatre modes principaux, sont en même temps les premières notes des octaves dans lesquelles se formule le chant. Les modes se divisent en huit; ceux dont le chant est dans les notes élevées sont les *modes authentiques;* ceux dont les notes sont graves s'appellent *modes plagaux.* Il y a quatre modes authentiques et autant de plagaux. On dit le *plagal* du premier mode, le plagal du second. Cela établi, Odon décrit les huit modes ou tons tels que les connaît le lecteur, et cite en exemples des chants de l'Église qui répondent à chacun.

Nous croyons cette courte analyse suffisante pour démontrer que le dialogue sur la musique de l'abbé de Cluny est le premier manuel élémentaire et méthodique sur cet art qui ait été produit depuis les temps les plus anciens jusqu'au dixième siècle. La musique y est, sans doute, renfermée dans des limites fort étroites; mais ces limites sont celles du temps où vécut l'auteur. Ce que nous y admirons, c'est la méthode progressive et sans lacune qui rend tout facilement intelligible, en commençant par les premières notions du son. Au moment où Odon prit la résolution d'écrire son ouvrage, aucun modèle n'existait pour le guider dans sa voie rationnelle.

Trois autres petits traités ou fragments ont été publiés sous le nom d'Odon par Gerbert, à la suite du dialogue, dans sa collection d'auteurs ecclésiastiques sur la musique. Le premier est tiré d'un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise : on le trouve aussi dans un manuscrit de la bibliothèque de Leipsick, mais sous le nom de Bernon. La matière de cet opuscule est, en grande partie, celle du dialogue; mais elle y est traitée avec de certains développements qui ne pouvaient entrer dans l'autre ouvrage. On y trouve aussi quelque chose sur la symphonie et sur divers instruments. Les deux autres opuscules nous paraissent dénués d'intérêt pour l'histoire de la musique.

La fin du dixième siècle n'est marquée, en ce qui concerne la musique, que par deux opuscules où l'on retrouve la doctrine des anciens pythagoriciens sur les proportions des intervalles des sons et sur l'harmonie universelle, d'après Boëce, Macrobe et Censorin. Le premier a pour auteur un arithméticien de Paris, de qui l'on a un traité sur les proportions de l'*abaque*, ou architecture, et dont le nom est Bernelin, le jeune. L'autre petit ouvrage a pour auteur Adelbold, évêque d'Utrecht, mort en 1027. Il renferme des calculs sur les proportions du tétracorde des *nètes*, dans la musique des Grecs, d'après les mesures du monocorde. Les bases de ces calculs sont empruntées au *Traité de musique* de Boëce et ne se rapportent point à l'état de cet art dans le moyen âge. Les deux opuscules dont il s'agit se trouvent dans la collection de Gerbert (1).

Le grand événement du onzième siècle, pour la musique, fut la réforme de la méthode d'enseignement des principes de cet art par un moine italien dont le nom a joui d'une immense célébrité pendant plus de huit cents ans. Né dans les dix dernières années du dixième siècle à Arezzo, dans la Toscane, Guido, auteur de cette réforme, fut moine bénédictin dans l'abbaye de Pompose. Nous avons fait ailleurs (2), sur les circonstances de sa vie, des recherches laborieuses qui ne peuvent figurer ici; quant à ses travaux, ils occupent une place si importante dans l'histoire de la musique, tant par leur propre valeur que par les erreurs considérables auxquelles ils ont donné lieu, que nous croyons devoir reproduire le travail auquel nous nous sommes livré sur ce sujet, persuadé que nous ne pourrions le faire avec plus de soin; nous y ajouterons seulement quelques faits et considérations :

« Les inventions attribuées communément à Guido ne sont pas de peu d'importance : suivant certains écrivains, on ne lui devrait pas moins que la gamme et son nom; la nomenclature des notes, le système de solmisation par les trois hexacordes et par les muances; la méthode de la main musicale; le perfectionnement important de la notation des neumes par les signes de couleur; la notation du plain-chant avec sa portée; le contrepoint; le monocorde; le clave-

(1) Tome Ier, pages 304-330.
(2) *Biogr. univ. des musiciens*, t. IV, pp. 146-156.

cin, le clavicorde et d'autres instruments. L'historien de la musique, Forkel, a prouvé, dans une longue et savante dissertation (1), que la plupart de ces choses, ou étaient connues avant le moine de Pompose, ou n'ont pris naissance qu'après sa mort; cependant il a négligé de donner quelques-unes des preuves les plus évidentes de ces vérités. En résumant ici ce qu'il en dit, nous ajouterons ce qu'il a oublié.

« Jean-Jacques Rousseau qui, dans son *Dictionnaire de musique*, a accumulé les erreurs à l'article *Gamme*, dit, d'après Brossard, que Gui d'Arezzo a inventé la gamme et lui a donné son nom à cause du Γ grec qu'il avait placé comme signe de la note la plus grave dans l'échelle générale des sons. Il est singulier que Rousseau, qui dit avoir lu à la Bibliothèque du roi, à Paris, les ouvrages de Guido, n'y ait pas vu, au deuxième chapitre du Micrologue, que le gamma a été placé par les modernes à la première note du système : *In primis ponatur* Γ *græcum a modernis adjunctum*, et que, dans ses règles rhythmiques, il dit encore : *Gamma græcum quidam ponunt ante primam litteris*. Guido n'eût-il rien dit à ce sujet, la preuve qu'il n'est pas l'auteur de l'adjonction de la note représentée par le gamma ne manquerait pas, puisque l'on a vu précédemment que Hucbald l'emploie, au commencement du dixième siècle, pour le même usage et qu'il se trouve aussi dans le Dialogue d'Odon comme premier signe de l'échelle des sons. Que signifie d'ailleurs cette invention de la gamme au onzième siècle? La gamme existe dès qu'il y a une musique constituée : nous la trouvons dans l'Inde avec sa notation plus de mille ans avant l'ère chrétienne, et les modes grecs ne sont que des gammes. Ajoutons qu'en aucun endroit de ses écrits Guido ne donne le nom de *gamme* à l'échelle des sons et qu'en général il la désigne par le nom de *monocorde*, sur quoi les degrés sont marqués; en sorte qu'au lieu de dire qu'il y a sept notes dans la gamme, il dit : *Septem sunt litteræ monocordi sicut plenius postea demonstrabo* (Prologue en prose de l'antiphonaire, ch. V). Voilà donc deux inventions de Guido anéanties à la fois. Venons aux noms des notes.

« Suivant l'opinion commune, Guido aurait tiré ces noms de l'an-

(1) *Allgem. Gesch. der Musik*, t. II, pp. 239-288.

cien chant de l'hymne de saint Jean-Baptiste, dont les trois premiers vers de la première strophe sont :

> Ut queant laxis Resonare fibris
> Mira gestorum Famuli tuorum,
> Solve polluti Labii reatum,
> Sancte Johannes.

« De là les noms *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, que Guido aurait voulu donner aux notes de la gamme, réduites par cela au nombre de six; mais il suffit de lire avec quelque attention le passage de la lettre du moine de Pompose à son ami Michel, où se trouve la citation de cette hymne, pour acquérir la conviction qu'il n'a point prétendu y attacher le sens qu'on lui donne. « Si vous voulez, » dit-il, « imprimer dans « votre mémoire un son ou neume pour pouvoir le retrouver par-« tout et dans quelque chant que ce soit (connu de vous ou ignoré), « de manière à l'entonner sans hésitation, il faut mettre dans votre « tête la teneur d'une mélodie très-connue, et, pour chaque chant que « vous voulez apprendre, avoir présent à l'esprit un chant du même « genre qui commence par la même note, comme, par exemple, « cette mélodie dont je me sers pour enseigner aux enfants qui « commencent et même aux plus avancés :

> Ut queant, etc. (1). »

« Ainsi ce n'est qu'un exemple que Guido veut donner à Michel, lui laissant d'ailleurs le soin de choisir quelque autre mélodie bien connue (*alicujus notissimæ symphoniæ*), s'il en est qui lui soit plus familière. Il y a, sans doute, une preuve de remarquable perspicacité dans le choix de l'hymne de saint Jean-Baptiste fait par Guido pour l'objet qu'il se proposait, parce que le son y monte d'un degré sur chaque syllabe *ut*, *ré*, *mi*, etc.; cette cantilène offre à cause de cela plus de facilité qu'aucune autre pour imprimer chaque son dans la mémoire; mais ce n'est pas à dire qu'un autre chant ne puisse con-

---

(1) Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimæ symphoniæ notare, et pro unaquaque voce memoriæ retinendâ hujusmodi symphoniam in promptu habere, quæ ab eâdem voce incipiat : utpote sit hæc symphonia, quâ ego docendis pueris in primis atque etiam in ultimis utor : *Ut queant laxis*, etc.

duire au même but. Au surplus, il demeure démontré, par le passage de la lettre de Guido, qu'il n'a point songé à donner aux notes de la gamme les noms d'*ut*, *ré*, *mi*, *etc*. Néanmoins ces noms furent bientôt admis pour désigner six notes du plain-chant, suivant le témoignage d'un écrivain nommé Jean Cotton, qui paraît avoir vécu dans la seconde moitié du onzième siècle, et qui dit que les Français, les Allemands et les Anglais s'en servaient généralement : il rapporte leur origine à l'hymne de saint Jean, mais il ne cite point Guido comme auteur de cette invention.

« Si Guido n'a pas voulu donner des noms aux notes de la gamme, il n'a donc pas borné ces noms à six, et conséquemment il n'a pas imaginé le système de solmisation par les hexacordes et les muances, qui sera expliqué dans le cinquième volume; mais en cela, comme en d'autres choses importantes, les erreurs qui le concernent sont presque aussi anciennes que lui. Bien qu'Engelbert d'Aimont, écrivain du treizième siècle, soit le plus ancien auteur de Traités de musique qui ait parlé de la solmisation par les hexacordes et par les muances comme d'une invention de Guido, néanmoins on a la preuve, dans la chronique de Sigebert de Gembloux, terminée en 1112, que, longtemps auparavant, cette théorie de la solmisation, ainsi que celle de la main musicale qui en est en quelque sorte inséparable, étaient considérées comme des inventions du moine arétin. C'est encore avec les paroles mêmes de Guido que se réfute cette prétendue invention qui lui est attribuée. En plusieurs endroits de ses ouvrages, il déclare qu'il y a sept notes dans l'échelle musicale et qu'il faut sept lettres ou caractères pour les représenter. « Il y a nécessairement sept notes ou sept sons dans toute espèce de chant, dit-il, « comme il y a vingt-quatre lettres dans l'alphabet, comme il y a « sept jours dans la semaine, etc. (1). » Puis il en donne ces exemples dans les deux octaves du chant :

A. B. C. D. E. F. G.
I. II. III. IV. V. VI. VII.
a. b. c. d. e. f. g.
I. II. III. IV. V. VI. VII.

(1) Sicut in omni scripturâ XX et IIII litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces; nam septem sunt dies in hebdomadâ, ita septem sunt voces in musicâ. Aliæ vero, quæ

« On chercherait en vain, dans tous les ouvrages de Guido un mot, une allusion même indirecte, ayant quelque rapport avec les hexacordes et les muances : rien de semblable ne s'y trouve.

« Il serait inutile, d'après ce qui précède, de chercher à démontrer que l'invention de la main musicale n'appartient pas à ce moine (puisque cette méthode est certainement liée au sytème de la gamme de six notes), s'il n'existait des manuscrits des ouvrages de Guido où se trouve la main, tels que ceux du Micrologue au collége du Christ à Oxford, n° 50, in-4°, et à Florence, dans la bibliothèque des Médicis, casa 29. Cette figure y est isolée et sans explication; nul doute que ce ne soit une addition faite par le copiste, nonobstant le silence du Micrologue. Il en est de même d'un manuscrit du douzième siècle dont le savant de Murr a donné la description et dans lequel, au milieu de plusieurs fragments, on voit la main avec cette inscription ; *manus Guidonis*, bien qu'aucun passage des ouvrages de Guido ne s'y rapporte. Voilà donc trois inventions attribuées au moine de Pompose : les noms des notes, les hexacordes avec leurs mutations et la main musicale, auxquelles il ne songea jamais. »

Quant à la notation du plain-chant qui lui est aussi attribuée, nous croyons devoir faire remarquer d'abord qu'il y aurait contradiction entre cette invention et celle des lignes de couleur appliquées à la notation des neumes dont Guido a été également gratifié; car, s'il eût inventé une notation à sons déterminés, il ne se serait pas occupé de l'autre, qui n'en a pas les avantages. Or, ainsi que nous l'avons démontré dans le livre précédent, c'est la notation des neumes dont il parle pour le chant, faisant voir toutefois que les lignes de couleur étaient en usage avant lui; et lorsqu'il a besoin, pour ses explications, de signes de sons déterminés, c'est à la notation des lettres, également connue avant lui, qu'il a recours. En vain chercherait-on, dans tous ses ouvrages, une phrase relative à la notation dite *de plain-*

---

super septem adjunguntur, eædem sunt, et per omnia cantu similiter canunt in nullo dissimiles, nisi quod altius dupliciter sonant : ideoque septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas. Septem autem litteræ non dupliciter, sed dissimiliter designantur hoc modo :

Γ. A B C D E F G

a b c d

a ♮ c d e f g a b c d.

Epist. Guidonis Michaeli monacho, ap. Gerbertum, Script. de musicâ, t. II, p. 46.

chant : on ne la trouverait pas. Il semblerait que tous les doutes à ce sujet dussent être dissipés par la notation employée dans ses ouvrages; cependant il n'en est pas ainsi. Les manuscrits des œuvres de ce musicien célèbre présentent une singularité qu'on ne voit pas dans ceux des autres auteurs de traités de musique, à savoir, que tous les genres de notations s'y rencontrent, suivant l'époque et le lieu où ils ont été exécutés. Celui de l'abbaye de Saint-Évrault (aujourd'hui dans la Bibliothèque nationale de Paris) offre des exemples de trois systèmes : le Micrologue y est noté avec les lettres romaines; dans le prologue rhythmique de l'Antiphonaire, il y a des passages notés en neumes lombards tronqués et placés sur une ligne; enfin, l'Antiphonaire est noté avec quatre lignes, dont une (pour *fa*) est rouge, une autre (pour *ut*) est verte; et les deux autres, placées dans l'intervalle et au-dessus, sont tracées simplement dans l'épaisseur du vélin et sans couleur. Les signes de notation placés sur ces lignes ne sont autres que des modifications de la notation lombarde qui ont donné naissance à la notation régulière du plain-chant. Il ne faut pas oublier que ce manuscrit est du douzième siècle, et que c'est le plus complet et le plus correct qu'on connaisse.

Suivant l'âge des manuscrits et les divers pays où ils ont été confectionnés, on trouve en eux tant de différences dans les systèmes de notation, qu'il est hors de doute que chaque époque, chaque contrée, et presque chaque école, en ont eu, ou de complétement dissemblables, ou du moins de très-diversement modifiés. De là vient que les copistes qui ont transcrit les ouvrages de Guido en ont noté les passages de chant avec les caractères usités dans leur école ou leur église; quelquefois ils ont même employé plusieurs systèmes dans le même manuscrit, soit pour faire étalage de savoir, soit pour certaines convenances relatives aux exemples qu'il fallait noter. C'est ainsi que, dans un manuscrit du Micrologue qui est à la bibliothèque Laurentienne de Florence, les exemples de chant sont notés en lettres latines rangées sur une ligne, et que, dans un autre, du seizième siècle, qui a appartenu au P. Martini, les mêmes lettres sont placées à des hauteurs respectives : surabondance de distinction entre les notes qui ne pouvait être d'aucune utilité, les lettres étant suffisantes pour marquer la différence des sons. Dans un manuscrit d'où Cerone a tiré l'hymne *Ut queant laxis*, les lettres qui désignent les notes sont placées sur les lignes et dans les espaces d'une grande portée de

quatre lignes; dans un autre dont s'est servi Gafori, ce sont les noms mêmes des notes qui remplissent la portée. Tout cela est dépourvu de sens. Deux manuscrits du quinzième siècle, qui renferment quelques écrits de Guido et qui sont dans la bibliothèque Ambrosienne de Milan, ont les exemples de la lettre à Michel notés en notes de plain-chant sur une portée de quatre lignes : les quatre manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris cotés 3713, 7211, 7369 et 7401 (ancien fonds) renferment aussi divers systèmes de notation. Notre manuscrit (du quinzième siècle), qui renferme le Micrologue, le prologue en vers de l'Antiphonaire ou règles rhythmiques, le prologue en prose et la lettre à Michel, a des exemples notés en lettres, d'autres par les paroles dans les espaces d'une portée de cinq lignes; d'autres par des neumes placés sur deux lignes rouge et jaune, dans leur espace, au-dessus ou au-dessous; d'autres, enfin, en neumes saxons sur des portées de trois ou de quatre lignes non colorées. On voit donc que les manuscrits qui contiennent les ouvrages de Guido ne fournissent aucun éclaircissement en ce qui concerne les inventions de notations qui lui ont été attribuées, et qu'il faut en revenir aux textes de ces mêmes ouvrages, dans lesquels, ainsi que nous l'avons démontré, il ne se dit pas inventeur de ces choses.

Si nous examinons maintenant ce qu'on a dit de son invention prétendue du contrepoint, nous ne trouverons dans toutes ses productions que le dix-huitième chapitre du Micrologue où il a traité de la *diaphonie* par quartes, quintes et octaves, en quoi il avait été précédé par Hucbald un siècle auparavant. Dans le chapitre suivant, Guido aborde le second genre de diaphonie qui consiste dans le mélange des intervalles : quelque soin que nous ayons pris de chercher, soit dans le texte, soit dans les exemples, les améliorations qu'il aurait faites à cette autre espèce d'*organum*, nous n'avons pu les découvrir, et ses harmonies ne nous ont pas paru moins barbares que celles de son prédécesseur.

Il ne nous paraît pas nécessaire de réfuter sérieusement ceux qui ont présenté Guido comme l'inventeur du monocorde, du clavecin, du clavicorde et de plusieurs autres instruments de musique. Le monocorde est clairement expliqué et figuré dans le huitième chapitre du premier livre des *Harmoniques* de Ptolémée, dans le traité de musique de Boëce et dans beaucoup d'autres écrits antérieurs à Guido : il ne l'a donc pas inventé; mais le premier il enseigna à en faire

usage pour apprendre la musique pratique. A-t-on voulu parler du *monocorde*, instrument de musique qui se jouait avec un archet? C'est possible; mais cette prétention ne serait pas plus justifiée, car on n'aperçoit pas l'instrument dont il s'agit avant le treizième siècle. Odon aussi se sert du monocorde pour l'enseignement de la musique, mais seulement comme d'une ligne tracée sur le papier pour y placer les lettres représentant les sons de l'échelle afin de juger leurs intervalles; le monocorde de Guido n'est pas cela : c'est un instrument résonnant comme celui de Ptolémée et muni d'un chevalet mobile pour instruire l'oreille des intonations des notes. Quant aux autres instruments dont on lui fait honneur, il n'en dit pas un mot.

Après le long examen auquel nous venons de nous livrer et en présence de nos conclusions, on nous dira peut-être : *Si Guido n'est l'auteur d'aucune des inventions qu'on lui a attribuées et que vous lui refusez, que lui reste-t-il donc, et sur quelles bases s'est établie la renommée universelle dont il a joui jusqu'à ce jour?* Nous répondrons qu'il a eu des titres incontestables à l'admiration de ses contemporains; mais, dans les temps postérieurs, personne n'a songé à ceux-là. Séduit par l'éclat de son nom et ne sachant rien des origines vraies de certaines choses de la musique, on les lui a rapportées. Ses ouvrages n'étaient pas lus; à peine les musiciens eux-mêmes en connaissaient-ils les titres avant que l'abbé Gerbert les eût publiés vers la fin du siècle dernier. De là les suppositions sans contrôle sur la nature des travaux du moine italien et les erreurs accumulées dans la suite des siècles. Ce que Guido a fait en réalité, nous allons le dire.

Chargé d'enseigner le chant à des enfants destinés au service des églises, il ne tarda pas à reconnaître que les moyens de former l'oreille musicalement et d'inculquer la mémoire de l'intonation des notes manquaient absolument au milieu de la barbarie où était alors plongé l'Occident. Dans les premières années du onzième siècle, les orgues étaient d'une rareté excessive et ne se trouvaient que dans quelques riches monastères. Les autres instruments n'étaient guère plus faciles à trouver, et l'habileté nécessaire pour en jouer était plus rare encore, surtout dans les parties méridionales de l'Europe. Les leçons du maître, plus parlées que chantées, étaient la seule source d'instruction pour la musique; hors de ces leçons, l'étude était impossible. De là l'inhabileté, l'ignorance de la plupart des chantres, après plusieurs années de fréquentation des écoles. C'est en cet état

des choses que Guido conçut son système d'enseignement basé sur deux procédés pratiques pour l'instruction de l'oreille et le développement de la mémoire des intonations. Ils consistaient dans l'usage du monocorde, qui remplaçait avec avantage les instruments de ce temps, en ce qu'il donnait toujours les intonations justes, et dans le choix d'une mélodie familière pour la comparaison de ses notes avec celle du chant inconnu qu'on voulait lire et chanter. Le monocorde pouvait se faire partout et à peu de frais; c'était une boîte oblongue ou même une simple planche aux deux extrémités de laquelle était tendue une corde en fil de fer ou de cuivre. Sur la table étaient marquées les lettres qui représentaient dans leur ordre les sons de l'échelle musicale; cette opération se faisait d'après les instructions de Guido ou d'après le dialogue d'Odon. Lorsqu'on voulait connaître l'intonation d'une note, il suffisait de placer un chevalet mobile sous la corde et sur la lettre qui correspondait à l'intonation cherchée, puis on faisait résonner la corde, et l'on entendait le son juste dont on avait besoin. En ce qui concerne la mémoire de l'intonation des notes, Guido trouva un moyen simple pour la développer en indiquant, comme modèle, le chant de l'hymne de saint Jean-Baptiste dont les syllabes de la première strophe répondent aux lettres C, D, E, F, G, *a*, du monocorde, lesquelles répondent à ces sons de la notation moderne :

Ce n'est pas seulement à ces ingénieux procédés que se bornèrent les moyens d'enseignement du moine arétin : sachant très-bien que c'est par la dominante et la finale qu'on connaît le ton des antiennes et des répons qu'on n'a jamais entendus, et que c'est à l'aide de la connaissance du ton qu'on pouvait parvenir à lire un chant inconnu noté en neumes, il imagina divers signes destinés à faire découvrir les notes caractéristiques des tons et qui paraissent, par les résultats qu'il obtint, avoir atteint le but. Le Micrologue et les prologues de son Antiphonaire renferment sur ces choses beaucoup d'instructions qui ne peuvent trouver place ici; nous nous bornerons à un seul passage du Micrologue dans lequel il fait voir la nécessité de connaître avant tout la finale des chants :

« .... Si nous entendons chanter quelqu'un, nous ignorons quelle « est la première note, parce que nous ne savons si des tons, des « demi-tons ou d'autres intervalles vont suivre; mais, après que le

« chant est fini, nous connaissons ce qui précède et le mode par la « finale..... C'est donc la finale qui nous instruit le mieux (1). »

Les résultats de ces procédés, obtenus dans l'école de Guido, furent considérés comme prodigieux; ils excitèrent l'admiration. Ce que les chantres ne faisaient pas avec certitude, après huit ou dix ans d'étude, c'est-à-dire, lire et chanter correctement un chant inconnu, les enfants, instruits par la méthode guidonienne, le faisaient sans peine après un ou deux mois de leçons et d'exercice. L'émotion produite en Italie par un pareil succès s'étendit jusqu'à Rome; le pape voulut connaître l'auteur d'une méthode si facile et apprendre de lui quels étaient ses moyens d'enseignement. Trois messages successifs appelèrent à Rome Guido, alors retiré à Arezzo : il dut céder au désir du saint-père et se rendit près de lui. C'est Guido lui-même qui nous apprend cette circonstance de sa vie, dans sa lettre au moine Michel : « Le pape Jean (2), qui gouverne maintenant l'Église romaine, ayant « été informé de la réputation de notre école, et frappé d'étonne- « ment que par le moyen de nos procédés et de nos antiphonaires « les enfants connaissent les chants qu'ils n'ont jamais entendus, « m'a invité, par trois messages, à me rendre auprès de lui. Je me « suis donc mis en route pour Rome (3). » Guido expliqua sa méthode au saint-père, et lui fit voir son antiphonaire dans la même séance. Après quelques minutes d'instruction, le pape eut assez bien compris le but et l'utilité de cette méthode, pour être en état de trouver le ton d'une antienne et de la chanter. Saisi d'admiration; il s'écria plusieurs fois : *Quelle merveille!* Il voulut déterminer Guido à se fixer à Rome, mais la santé de celui-ci, dérangée par les chaleurs de l'été et par la fièvre qui règne en certains temps dans cette ville, ne lui permit pas d'y rester.

Dans ce qui vient d'être dit se trouve la cause de la grande renommée du moine arétin : elle paraît sans doute minime aujourd'hui

---

(1) Præterea cum aliquem cantare audimus, primam ejus vocem, cujusmodi fit, ignoramus, quia utrum toni vel semitonia reliquæve species sequantur, nescimus. Finito vero cantu ultimæ vocis modum ex præteritis aperte agnoscimus..... Itaque finalis vox est, quam melius intuemur. — Microl. cap. XI.

(2) Jean XIX, qui fut élu en 1024, ou, selon certains historiens, vers le mois de mai 1025.

(3) Summæ sedis apostolicæ Johannes, qui modo romanam gubernat ecclesiam, audiens famam nostræ scholæ, et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus valde miratus, tribus nuntiis me ad se invitavit. Adii igitur Romam, etc. Ap. Gerb., t. II, p. 44.

et l'on a peine à comprendre l'effet qu'elle a produit. Cependant, si l'on se reporte aux années 1024 ou 1025, et si l'on songe à l'état misérable où se trouvait tout ce qui est du domaine de l'intelligence, après tous les désastres et toutes les dévastations dont avait souffert le monde occidental, on comprendra que l'idée de la méthode de Guido était alors un trait de génie. Si l'on veut savoir d'ailleurs comment il s'est fait qu'on ait gratifié la mémoire de ce moine d'inventions auxquelles il ne songea pas, on y parviendra facilement par la déduction des conséquences de ce qu'il a fait réellement. Guido a enseigné que, si l'on choisit l'hymne de saint Jean comme moyen de comparaison avec tout autre chant, et si l'on se met dans la mémoire les intonations des syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, qui s'y trouvent, elles serviront à retrouver ces mêmes intonations dans les autres chants : qu'a-t-on conclu plus tard de cela, lorsque ces syllabes ont été adoptées partout pour la solmisation? C'est qu'il a inventé le nom des notes. Ces notes représentent l'ordre de la *gamme;* donc c'est lui qui en est l'inventeur. Cependant cette gamme n'a que six notes : il est donc évident qu'il est aussi l'inventeur de l'*hexacorde ;* or, la conséquence naturelle de cette gamme incomplète étant de changer les noms des notes lorsque le chant dépasse les limites de l'hexacorde, ce changement étant ce qu'on appelle *muance,* c'est encore à lui qu'en appartient l'invention. Toutefois les muances présentent de certaines difficultés pour le choix des noms à donner aux notes; elles ont été résolues par une sorte de calcul dans l'appellation des notes, lequel se fait sur les doigts et les jointures de la main : c'est donc Guido qui a imaginé la *main musicale*, et cela est si vrai qu'on l'a appelée *manus Guidonis,* la main de Guido. Voilà la vérité sur toutes les parties du système, car tout s'y tient par un enchaînement naturel. Ainsi s'expliquent les inventions attribuées à ce réformateur, par l'erreur sur le fait primitif.

Venons maintenant à ce qui concerne les instruments. Guido a indiqué la manière de se servir du monocorde pour connaître les intonations, en les faisant sonner par l'impulsion donnée à la corde : cela a suffi pour le faire inventeur de l'instrument. Il est vrai qu'un Grec, nommé *Ptolémée,* avait fait, pour ses expériences, usage d'un monocorde semblable, neuf cents ans auparavant : mais qui connaissait alors le monocorde de Ptolémée, voire même le nom de ce Grec? Plus tard, le clavecin existe : on ignore le nom de son

auteur : ne serait-ce pas ce Guido, inventeur du monocorde? Ce doit être lui. Et ainsi du reste. S'agit-il du contrepoint? Guido a traité des deux espèces de *diaphonie* ou d'*organum* dans son Micrologue et en a donné des règles, sans mentionner ceux qui en ont parlé avant lui. Cependant le moine Hucbald a fait aussi un long travail sur le même sujet et en a donné de nombreux exemples, cent ans avant lui. Mais quoi? personne ne songeait au moine obscur de la Gaule Belgique, alors que le nom de Guido était dans toute sa gloire. Cinq ou six manuscrits du Manuel de Hucbald étaient ensevelis dans des bibliothèques de monastères et les copies des ouvrages de Guido étaient répandues par centaines. Dans cette situation, il n'était pas possible qu'on ne le considérât point comme l'inventeur de l'*organum*, qui était le contrepoint de son temps. Dans ce qui vient d'être exposé nous avons la conviction d'avoir fait l'histoire exacte des inventions attribuées à Guido.

Il est remarquable que ceux mêmes qui ont accordé à ce musicien célèbre tant de choses qui ne lui appartiennent pas, ont négligé ses titres réels à la place distinguée qu'il occupe dans l'histoire de la musique. Il en est un auquel personne n'a pensé et qui pourtant a ramené ses successeurs à la théorie rationnelle de la musique. Jusqu'à lui, tous les auteurs de traités de cet art écrits au moyen âge furent soumis à l'influence de Boëce et imitèrent les Grecs dans leur erreur concernant la division de l'échelle musicale par tétracordes. En faisant alliance de ces tétracordes et des modes grecs avec les tons du plain-chant, la plupart des auteurs en question tombent dans le faux et ne traitent point comme ils le devraient de la musique de leur temps. Le premier, Guido rejette tout cela et ne prend pour base de la musique que l'octave. Quelques-uns, parmi ses contemporains et ses successeurs, sont encore Grecs; mais, dès la seconde moitié du douzième siècle, l'influence de Guido, sous ce rapport, devient dominante et les tétracordes disparaissent à jamais.

Cependant, qu'il nous soit permis de dire, en terminant l'examen de la doctrine de cet homme célèbre, qu'il n'a été compris ni par les musiciens du moyen âge, ni par les modernes. Ainsi que nous venons de le montrer, le moyen âge a cru qu'il s'était proposé de substituer la solmisation par hexacordes aux formules grecques des tétracordes, et les modernes ont adopté cette opinion sans examen; mais il n'y a pas un mot, dans ses écrits, qui justifie cette bizarre supposition. Ce

qu'on doit admirer chez Guido, c'est l'originalité de sa conception de la théorie de la musique. Enserré dans la doctrine grecque comme tous ses prédécesseurs et ses contemporains, il secoue cette entrave et rejette loin de lui ces distinctions d'hypatoïdes, de mésoïdes, de nétoïdes. Plus de noms spéciaux pour chaque note de l'échelle générale des sons : il n'y a, dit-il, qu'une seule constitution de l'octave, à savoir par sept notes, qui, dans les autres octaves, se représentent dans le même ordre et aux mêmes intervalles. Le chant contenu dans une octave se retrouve exactement le même dans une autre ; il le démontre par des exemples. Voilà le sommaire de cette doctrine rationnelle. Pour qui réfléchit, ce sera toujours un sujet d'étonnement que le moyen âge ait cru trouver exactement le contraire dans les ouvrages de cet homme. Peut-être en faut-il accuser son mauvais style, ses phrases mal faites et ambiguës, ses barbarismes et ses fréquents solécismes ; mais l'erreur qui a donné naissance au système monstrueux des hexacordes n'en est pas moins l'un des faits les plus extraordinaires de l'histoire de la musique.

Le progrès intellectuel, qui avait été peu sensible pendant le dixième siècle, prit au onzième une direction ascensionnelle : la philosophie les sciences, les lettres et les arts, participèrent à ce mouvement. En musique le dixième siècle n'avait produit que le Dialogue d'Odon, à la vérité supérieur par la méthode, dont il est le commencement, à ce qui l'avait précédé dans le neuvième. Dans le onzième, l'activité se communique de proche en proche : si l'art proprement dit ne se manifeste pas encore dans les conditions essentielles qui le constituèrent plus tard, du moins la didactique s'améliore.

Parmi les contemporains de Guido se trouve Bernon, moine bénédictin, qui fut abbé de Reichenau et mourut en 1045. On a de ce moine divers écrits concernant le chant ecclésiastique. Le premier, intitulé *Tonarius*, c'est-à-dire, *Règle des tons*, est précédé d'une préface très-développée qui contient l'exposé de la forme des tons, de leur nombre, de leurs caractères distinctifs et des intervalles qui les constituent. On y voit que Bernon ne borne pas à *huit* le nombre des tons et qu'il en compte *neuf*, parce que le neuvième (*la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la*) n'est pas de la même espèce que le second, ayant sa division à la quinte au lieu de la quarte, et n'ayant ni la même finale, ni la même dominante. Ce sont les chants de ce ton qui, transposés une quinte plus bas, à cause de leur trop grande élévation pour les voix

de basse, ont été confondus avec ceux du premier ton et ont fait donner à ceux-ci le bémol à la sixième note, lequel ne devrait se trouver que dans les chants du neuvième ton transposé. Les récapitulations ou neumes, dont Bernon donne l'explication dans son *Tonarius*, sont empruntés au chant de l'Église grecque. Le *Tonarius* renferme la classification des antiennes, répons, graduels, offertoires et communions dans leurs tons respectifs. Le second ouvrage de Bernon est un traité des différences dans les versions des psaumes et dans les modulations de leur chant (*De varia psalmorum atque cantuum modulatione*) : il renferme de curieuses recherches philologiques qui sont plus relatives au texte qu'au chant. Le petit traité *De consona tonorum diversitate* est le troisième écrit de Bernon : il a pour objet de donner quelques instructions sur l'usage des chants d'espèces différentes dans l'office divin (1).

Hermann, surnommé *Contractus* parce qu'il avait les membres paralysés, fut moine de Reichenau dans le même temps où Bernon en était abbé. Auteur d'une Chronique estimée qui se trouve dans plusieurs collections historiques, il a laissé aussi deux opuscules sur la musique. Le premier, dont le titre est simplement *Musica*, sans division de chapitres, ne contient qu'un exposé de la forme des modes grecs : il est sans utilité pour l'histoire de la musique. Hermann ne paraît pas avoir eu connaissance de la méthode de Guido, mais il donne un exemple de la notation imaginée dans le siècle précédent par Hucbald. L'autre opuscule, intitulé *Versus Hermanni ad discernendum cantum*, consiste dans une définition des intervalles en treize vers hexamètres, avec la clef d'une notation particulière, en lettres grecques et latines, qui, au onzième siècle, était en usage pour aider à déchiffrer les neumes (2).

Deux auteurs de traités de musique du onzième siècle viennent immédiatement après Hermann : l'un, Wilhelm, de l'ordre des Augustins, fut abbé du monastère d'Hirschau; l'autre, Théoger, après avoir été simple moine, devint évêque de Metz. Tous deux, dans leurs opuscules, intitulés simplement *Musica*, traitent des tons du plain-chant auquel ils mêlent encore les considérations des tétracordes, les mesures du monocorde et les proportions des intervalles d'après Boëce

---

(1) Ces trois ouvrages sont dans la collection de Gerbert souvent citée, t. II, p. 62-127.
(2) *Ibid.*, pp. 125-153.

et Ptolémée. Wilhelm cite Guido, mais sans parler du système des hexacordes et des *muances* auquel il paraît qu'on n'avait pas encore songé. Il n'y a rien à tirer de ces ouvrages pour l'histoire de la musique au onzième siècle, si ce n'est la mention de leur contenu (1).

Les deux auteurs qui complètent la série des écrivains du onzième siècle sur la musique, méritent qu'on fasse un examen plus étendu de leurs ouvrages. Le premier, Aribon, surnommé le *Scolastique* et qu'on croit né dans les Pays-Bas, a écrit une sorte de commentaire sur certaines parties des ouvrages de Guido, dans lequel il rappelle des passages de ceux de Hucbald, mais sans le nommer. Les tétracordes ne sont pas encore bannis de l'ouvrage d'Aribon, et même il les considère sous les deux conditions de conjoints et de disjoints (*synemenon* et *diezeugmenon*); mais après avoir payé ce tribut au système grec expirant, il arrive enfin à la tonalité du moyen âge, à saint Ambroise et à saint Grégoire, à qui il en attribue la détermination, et à Guido qui en a défini toutes les parties; mais il y mêle toujours les idées des tétracordes qui n'y ont que faire. Une division de l'ouvrage d'Aribon a pour titre *Exposition utile sur quelques passages obscurs de Guido* (2) : ces passages sont dans le quinzième chapitre du Micrologue : ils concernent les neumes. A vrai dire, le style de Guido, dans ce chapitre, n'a pas la clarté qui serait nécessaire pour cette matière, peu intelligible par elle-même. Aribon en refait quelques phrases dont la construction est, en effet, meilleure. Dans un de ces passages, Guido parle de neumes qui indiquent des valeurs du double plus longues et plus courtes que d'autres; il ajoute que l'un d'eux est le trille (*Et aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem aut tremulam habeant*); or, Aribon confirme notre opinion que le *quilisma* est le trille (*tremula est neuma quem gradatum vel quilisma dicimus*). Toute la partie de son ouvrage qui concerne les tons du chant ecclésiastique est traitée avec plus d'habileté qu'on n'en trouve dans les écrits des auteurs qui l'ont précédé. Aribon se montre philosophe dans le chapitre de son livre qui concerne l'effet moral de la musique (*De musicæ artis moralitate*). Platon est son autorité sur ce sujet (3).

Jean Cotton, qui paraît le dernier sur la liste des écrivains du on-

---

(1) Collection de Gerbert, citée, t. II, pp. 15-196.
(2) Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias.
(3) Collection de Gerbert citée, t. II, pp. 197-230.

zième siècle, en ce qui concerne la musique, est, dit-on, le même que *Jean Scolastique*, moine de l'abbaye de Saint-Matthias, près de Trèves. Son ouvrage a pour titre : *Epistola Johannis ad Fulgentium* : il est divisé en vingt-sept chapitres. Il parle de Guido avec admiration en plusieurs endroits de cet écrit; cependant il n'a pas compris la doctrine du moine de Pompose : ce que nous allons signaler dans son ouvrage indique vraisemblablement qu'il est le premier auteur du système des hexacordes avec les *muances*, ainsi que de la main musicale.

Le treizième chapitre du traité de Jean Cotton a pour titre *Super græca notarum vocabula expositio* : l'auteur y explique comment on peut appliquer les noms grecs des notes aux sons représentés par les lettres A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, etc.; mais ces noms, ne recommençant pas leur série d'octave en octave comme les lettres, et chaque son ayant un nom différent, de telle sorte que A s'appelle *proslombanomene* et *a mèse;* B, *hypate hypaton* et *b paramèse;* C, *parypate hypaton* et *c trite diezeugmenon,* Jean Cotton indique une manière de compter sur les doigts les sons des octaves, pour retrouver les lettres qui les représentent sous les dénominations grecques : c'est l'origine de la main musicale.

Dans le quatorzième chapitre, intitulé *Quid faciendum sit de cantu, qui in perpetuo cursu deficit*, il indique une méthode pour changer les noms des notes, quand, dans le cours du chant, d'autres notes que les finales prennent leur place, par suite de la différence des noms dans les octaves. Les suites de notes, dit-il, peuvent se produire sous trois aspects qu'on désigne sous les noms de *protus*, premier, *deuterus,* second, et *tritus*, troisième (suivant le ton du chant). Pour savoir si les noms de *protus* doivent être changés en ceux de *deuterus* ou de *tritus*, et réciproquement, il faut examiner si le chant conduit jusqu'au demi-ton représenté par ♮; dans ce cas, on change le nom de celui-ci en celui de E. D'autres changements ont lieu pour que les finales restent invariables. Ces trois modes de changement de désignation des notes sont évidemment les principes des trois hexacordes et de leurs *muances*. Il nous semble que les historiens de la musique n'ont pas donné aux deux chapitres de l'*Epistola ad Fulgentium* l'attention qu'ils méritent, car c'est là que se trouve l'origine du système absurde de solmisation qui existait encore en Allemagne dans les premières années du dix-huitième siècle et plus tard encore en Italie.

Depuis le cinquième siècle jusqu'à la fin du onzième, la musique de l'Europe occidentale s'est enrichie de quelques éléments d'art barbare, à savoir : l'usage de sons simultanés par des mouvements divers de deux voix, une notation figurée qui doit devenir la source de la moderne, et l'orgue; mais dans tout cela l'art n'existe pas. On ne le trouve, sous un certain point de vue, que dans les chants de l'Église et dans ceux des peuples; toutefois, quel que soit l'intérêt qui s'attache à ces chants, on doit les considérer comme des produits du sentiment et de l'instinct, plutôt que comme des œuvres d'art. Quant à la théorie, ou plutôt à la didactique, elle a tourné sur elle-même, dans un cercle très-étroit, refaisant toujours les mêmes choses et les faisant aussi mal de siècle en siècle, parce qu'elle ne parvenait pas à se dégager des traditions grecques. La fin du dixième siècle et le commencement du onzième semblent cependant marquer une période d'amélioration dans la méthode d'enseignement par le dialogue d'Odon de Cluny et par les travaux de Guido d'Arezzo; mais après eux le mouvement s'arrête et la didactique rentre dans son impuissance. La matière lui manque, par cela même qu'il n'y a pas encore d'art de la musique. Les théories n'ont jamais produit l'art, car c'est de l'art que sort la théorie. Peut-être serait-on resté longtemps encore dans cette situation, si la fin du onzième siècle n'eût donné le signal des Croisades d'où sortirent les circonstances favorables à la création de cet art de la musique dont tous les peuples anciens ont parlé sans le connaître et qu'ils ont cru posséder, n'en ayant qu'un instinct plus ou moins imparfait. Le douzième siècle va nous ouvrir des voies nouvelles pour la poésie chantée, d'une part, et pour certaines combinaisons des sons simultanés, d'autre part; mais que d'égarements encore!

FIN DU QUATRIÈME VOLUME.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

LIVRE NEUVIÈME.

LE CHANT DANS LES ÉGLISES D'ORIENT.

LIVRE DIXIÈME.

LE CHANT DES ÉGLISES D'OCCIDENT.

LIVRE ONZIÈME.

SITUATION DE LA MUSIQUE EN EUROPE DEPUIS LE CINQUIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU ONZIÈME.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU QUATRIÈME VOLUME.